TELEVISÃO A RECEITA DO PRECONCEITO CONTRA OS HOMOSSEXUAIS

TEATRO E DANÇA O HAMLET MINIMALISTA DE PETER BROOK CHEGA AO BRASIL

CINEMA A ÍNDIA QUE DESAFIA HOLLYWOOD

MÚSICA OS CEM ANOS DE RICHARD RODGERS, O AUTOR DA TRILHA DO SONHO AMERICANO

ARTES PLÁSTICAS SÃO PAULO RECEBE CINCO SÉCULOS DE ARTE RUSSA

57

Capa: Erico Verissimo fotografado por Leonid Streliaev em 1974. Nesta pág. e na pág. 6, *Interior em Paddington* (1951), de Lucian Freud

ARTES PLÁSTICAS

LIVROS

TELEVISÃO

(CONTINUA NA PÁG. 6)

DESTAQUES DA CAPA: AGÊNCIA O GLOBO / PASCAL VICTOR/MAXPPP / DIVULGAÇÃO
SUMÁRIO: ERICO VERISSIMO/ALEV-PUCRS / DIVULGAÇÃO TATE GALLERY

BRAVO!

(CONTINUAÇÃO DA PÁG. 4)

MÚSICA

CINEMA

TEATRO E DANÇA

SEÇÕES

O melhor da cultura em junho: espetáculos, livros, música, exposições, programação de TV e filmes em destaque nesta edição

Pé do Meu Samba, CD de Mart'nália, pág. 90

Homossexuais e preconceito na tevê, pág. 66

Teatro da Vertigem – Trilogia Bíblica, livro sobre o grupo, pág. 124

Concertos BankBoston, música de câmara, em Porto Alegre e São Paulo, pág. 92

O Eterno Agora, livro de Mario Cravo Neto, pág. 42

Lucian Freud, exposição, em Londres, pág. 36

Teatro na TV, série de peças apresentadas na TV Cultura e Arte, pág. 76

Giselle e *Jóias*, coreografias apresentadas pelo Balé da Ópera de Paris, em São Paulo e no Rio, pág. 120

Academy of St. Martin-in-the-Fields Chamber Ensemble, concerto em São Paulo, pág. 96

Walter Lima Júnior – Viver Cinema, livro de Carlos Alberto Mattos, pág. 110

Kaya N'Gan Daya, CD de Gilberto Gil, pág. 95

Sobre Heróis e Tumbas, romance de Ernesto Sabato, pág. 56

Sexo Puro, CD de Suely Mesquita, pág. 91

Ali, filme de Michael Mann, pág. 111

Hysteria, teatro, em São Paulo, pág. 127

Iris, filme de Richard Eyre, pág. 104

Mostra de Dramaturgia Contemporânea, em São Paulo, pág. 126

Richard Rodgers, celebrações de centenário, pág. 80

500 Anos de Arte Russa – Dos Ícones à Arte Contemporânea, exposição, em São Paulo, pág. 30

Incidente em Antares, romance de Erico Verissimo, pág. 48

NÃO PERCA

O Teatro segundo Antunes Filho, documentários na TV SescSenac, pág. 72

La Tragédie d'Hamlet, encenação de Peter Brook, no Rio e em São Paulo, pág. 114

Piazzolla, Tango, Paixão, festival em Brasília, Rio e São Paulo, pág. 86

INVISTA

Veredicto em Canudos, romance de Sándor Márai, pág. 60

Aharaku revisitado por artistas contemporâneos do Japão, exposição, em São Paulo, pág. 40

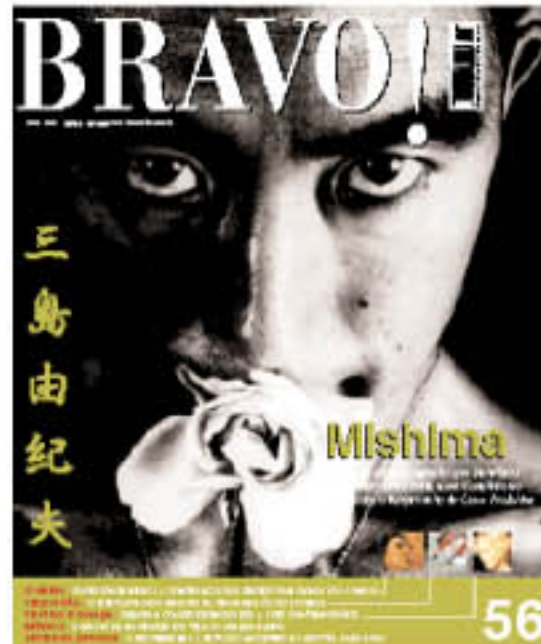
Saia Justa, programa de debates no GNT, pág. 77

Um Casamento à Indiana, filme de Mira Nair, pág. 98

FIQUE DE OLHO

Chucho Valdés e Ed Motta, show em São Paulo, pág. 97

Duas Tardes, romance de João Anzanello Carrascoza, pág. 61

Documenta de Kassel, exposição, na Alemanha, pág. 42

A foto de capa capta de maneira brilhante a androginia do grande escritor Yukio Mishima. Perfeita!

Ana Natália Petruk
via e-mail

Senhora Diretora,

Mishima

A propósito de *As Máscaras de Mishima* (**BRAVO!** nº 56), o escritor japonês merece uma atenção especial dos críticos literários, dos amantes das letras e principalmente dos especialistas em psicologia social do Ocidente. Talvez no desvendamento da essência da cultura erótica japonesa, que Mishima retrata de forma tão magistral, possamos encontrar as razões fundamentais que nos fazem tão preconceituosos e repressores em relação à nossa sexualidade.

Antonio Peres Pacheco
via e-mail

Limitar a obra de Yukio Mishima ao efeito polêmico de sua relação com o homossexualismo seria doloroso para com esse verdadeiro gênio da literatura. Para mim, Mishima mostrou algo muito além de sua confusão sexual, o que pessoalmente pouco me incomodou; acenou, sim – como está latente em *Sol e Aço* –, com uma incansável luta na busca do sentimento que lhe pudesse trazer harmonia com o mundo ao redor. Para isso, procurou conhecer os limites de seu corpo, tomando-os como base para o aprimoramento da alma – com força, honestidade, dedicação, disciplina e sobretudo sanidade exemplar, especialmente para o mundo ocidental. Mishima faz-nos sentir perto de uma felicidade mais possível e palpável por meio de uma silenciosa luta que, com ele, devemos aprender a travar e que está muito longe do suicídio.

Marcelo Bezerra Cavalcanti
São Paulo, SP

Ensaio

Quero dizer o quanto apreciei o ensaio de Sérgio Augusto de Andrade a respeito dos *reality-shows* (*O Hobby de Julgar*, **BRAVO!** nº 56). Sensacional o texto. Ótima a comparação com Marcel Duchamp. São importantes textos desse tipo para elucidar a febre dos *reality-shows*, que não é apenas mero voyeurismo.

Vanessa Curvello
Canoas, RS

A propósito de *Bons Estrangeirismos* (ensaio de Sérgio Augusto sobre expressões estrangeiras, **BRAVO!** nº 56), a tradução da Mandarim para o livro de Stephen Hawking, *The Universe in a Nutshell* (*O Universo numa Casca de Noz*) me parece ter sido correta. O título é uma analogia ao texto de *Hamlet*, de William Shakespeare, algo como "eu me sentiria senhor do mundo mesmo confinado em uma casca de noz". Hawking faz outras citações ao escritor inglês em outras partes do livro mas esta é a mais explícita e, portanto, a tradução, a meu ver, foi extremamente exata.

Carlos Eduardo Sacchi
via e-mail

Sobre a tradução do título do livro de Stephen Hawking (*Bons Estrangeirismos*, **BRAVO!** nº 56), transcrevo a frase de Shakespeare em *Hamlet*: "*O God, I could be bounded in a nut shell and count myself a king of infinite space, were it not that I have bad dreams*". Assim, eu daria ao tradutor o benefício da dúvida; a opção pela literalidade no título parece ter sido consciente. De todo modo, a "sopa de letrinhas" de Sérgio Augusto é, como sempre, saborosíssima. Parabéns.

Rogério Cunha
via e-mail

Cinema

Uma entrevista com David Lynch (*A Subversão dos Sentidos*, **BRAVO!** nº 56)! Seguidores do cinema autoral agradecem. Ana Maria Bahiana foi ótima e divertida ao lado de Lynch. Sérgio Augusto Andrade (*A Lógica de Lynch*), talvez emotivo de mais quanto a suas observações e objetivo de menos em seu texto, mostrou suas impressões sinceras sobre Lynch. Como é bom ver um novo filme do diretor, principalmente quando é um Lynch renovado. Que cores, quanta luz. Nunca havia experimentado isso nos filmes do diretor. *Estrada Perdida*, por exemplo, era pura penumbra, como é seu costume.

Saulo Rocha
via e-mail

O filme *Abril Despedaçado* (*Romeu sem Veneno*, **BRAVO!** nº 56) inspira, comove e emociona. É sinal da competência e do profissionalismo do cinema brasileiro. Atuações impecáveis, fotografia e sonorização como jamais tivemos oportunidade de ver.

Marcello Oliveira
via e-mail

Artes Plásticas

Sou professor de Artes. É interessante como os meus alunos de ensino médio geralmente gostam de Van Gogh e detestam Gauguin. Com a matéria *O Ensaio do Modernismo* (**BRAVO!** nº 56) discutirei com eles como os conceitos de beleza e estética costumam trair nossas mentes, pois muito do que eles gostam está fundido no que eles não apreciam e vice-versa. Uma união que irá gerar boas discussões em uma aula.

Edílson Rodrigues Palhares
Araxá, MG

Envie as cartas ou e-mails para esta seção indicando nome completo, RG, endereço e telefone. A revista **BRAVO!** *se reserva o direito de, sem alterar o conteúdo, resumir e adaptar os textos publicados nesta seção. As cartas devem ser endereçadas à seção Gritos de* **BRAVO!**, *rua do Rocio, 220, 9º andar, CEP 04552-000, São Paulo, SP; os e-mails, a gritos@davila.com.br*

EDITORA D'AVILA LTDA.
Diretor-geral: Renato Strobel Junqueira (*renato@davila.com.br*)

DIRETORA DE REDAÇÃO
Vera de Sá (*vera@davila.com.br*)

REDAÇÃO (revbravo@davila.com.br)
Chefe: Josiane Lopes (*josiane@davila.com.br*). *Editores:* Almir de Freitas (*almir@davila.com.br*), Mauro Trindade (*Rio de Janeiro: mauro@davila.com.br*), Michel Laub (*michel@davila.com.br*), Regina Porto (*porto@davila.com.br*). *Repórter:* Helio Ponciano (*helio@davila.com.br*). *Editores-contribuintes:* Ana Maria Bahiana (*Los Angeles*), Daniel Piza. *Revisão:* Denise Lotito, Eugênio Vinci de Moraes, Marcelo Joazeiro. *Produção:* Alessandra Bento de Moraes (*secretária*)

ARTE (arte@davila.com.br)
Diretora: Noris Lima (*noris@davila.com.br*). *Editora:* Flávia Castanheira (*flavia@davila.com.br*). *Editora-assistente:* Beth Slamek (*beth@davila.com.br*). *Colaboradora:* Kika Reichert. *Produção Gráfica:* Wildi Celia Melhem (*chefe*), Jairo da Rocha, Suely Gabrielli (*suely@davila.com.br*)

FOTOGRAFIA (foto@davila.com.br)
Coordenação de Produção: Regina Rossi Alvarez. *Pesquisa Internacional:* Valéria Mendonça. *Arquivo:* Iza Aires

BRAVO! ON LINE (http://www.bravonline.com.br)
Conteúdo: Gisele Kato (*gisele@davila.com.br*). *Webmaster:* André Pereira (*webmaster@davila.com.br*). *Suporte Técnico:* Leonardo R. Albuquerque (*leo@davila.com.br*)

COLABORADORES DESTA EDIÇÃO (revbravo@davila.com.br)
Adriana Pavlova, Alessandro Giannini, Amir Labaki, Argemiro Ferreira (*Nova York*), Braulio Mantovani, Caco Galhardo, Cauê Alves, Cynthia Gusmão, Dante Pignatari, Diógenes Moura, Fernando Eichenberg (*Paris*), Giovanna Bartucci, Henk Nieman, Hugo Estenssoro (*Londres*), José Onofre, Julio de Paula, Katia Canton, Lauro Machado Coelho, Luís Antônio Giron, Luís Augusto Fischer, Luis Fernando Verissimo, Luiz Marques, Luiz Renato Martins, Marco Frenette, Marta Góes, Nirlando Beirão, Patrícia Palumbo, Priscila Sérvulo, Renata Palottini, Rodrigo Albea, Rogério Eduardo Alves, Sérgio Augusto de Andrade, Sérgio Augusto, Sérgio Martins, Silvio de Abreu, Teixeira Coelho, Vicente Adorno

PROJETO GRÁFICO: Noris Lima

DEPARTAMENTO DE PUBLICIDADE (publicidade@davila.com.br)
Gerente: Luiz Carlos Rossi (*rossi@davila.com.br*). *Executivos de Negócios:* Carlos Salazar (*carlos@davila.com.br*), Mariana Peccinini (*mariana@davila.com.br*). *Coordenação de Publicidade:* Sandra Oliveira e Silva (*sandra@davila.com.br*)

Representantes: Brasília – Espaço Comunicação Integrada e Repr. Ltda. (Charles Marar) – SCS – Edifício Baracat, cj. 1701/6 – CEP 70309-900 – Tel. 0++/61/321-0305 – Fax: 0++/61/323-5395 – e-mail: espacom@terra.com.br / Paraná – Yahn Representações Comerciais S/C Ltda. – r. Senador Xavier da Silva, 488, cj. 808 – Centro Cívico – CEP 80530-060 Curitiba – Tel. 0++/41/232-3466 – Fax: 0++/41/232-0737 – e-mail: yahn@vianetworks.com.br / Rio de Janeiro – Triunvirato Comunicação Ltda. (Milla de Souza) – r. México, 31 – GR. 1404 – Centro – CEP: 20031-144 – Tel./Fax: 0++/21/2533-3121 – Tel. 0++/21/2215-6541 – triunvirato@triunvirato.com.br – Exterior: Japão – Nikkei International (mr. Ken Machida) – 1-9-5 Otemachi, Chiyoda-ku – Tokyo – 100-8066 – Tel. 00++/81/3/5255-0751 – Fax: 00++/81/3/5255-0752 – e-mail: kenichi.machida@nex.nikkei.co.jp / Suíça – Publicitas (mrs. Hildegard de Medina) – Rue Centrale 15 – CH-1003 – Lausanne – Switzerland – Tel. 00++/41/21/318-8261 – Fax: 00++/41/21/318-8266 – e-mail: hdemedina@publicitas.com

CIRCULAÇÃO (circulacao@davila.com.br), ASSINATURAS (assina@davila.com.br) E NÚMEROS ATRASADOS (atrasados@davila.com.br)
Gerente: Luiz Fernandes Silva
Serviço de Atendimento ao Assinante: Andrea Cristina Graceffi, Renata Fernandes – Tel. (DDG): 0800-14-8090 – Fax 0++/11/3046-4604
Serviço de Atendimento ao Leitor: Ciça Cordeiro (*sal@davila.com.br*).

DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
Diretora de Marketing e Projetos: Anna Christina Franco (*annachris@davila.com.br*). *Assistente:* Ciça Cordeiro (*cica@davila.com.br*)

DEPTO. ADMINISTRATIVO/FINANCEIRO
Gerente: Eliana Barbieri Espósito (*eliana@davila.com.br*). *Assistente:* Nadige Vieira da Silva (*nadige@davila.com.br*)

PATROCÍNIO:

APOIO INSTITUCIONAL DA PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO – LEI 10.923/90.

BRAVO! (ISSN 1414-980X) é uma publicação mensal da Editora D'Avila Ltda. Rua do Rocio, 220 – 9º andar – Tel. 0++/11/3046-4600 – Fax: 0++/11/3046-4604 (Adm.) / 3849-7212 (Redação) – Vila Olímpia – São Paulo, SP, CEP 04552-000 – E-mail: revbravo@davila.com.br – Home Page: **www.bravonline.com.br** – Redação Rio de Janeiro: av. Marechal Câmara, 160 – sala 924 – Tels. 0++/21/2524-1004/2524-1047 – Fax: 0++/21/2220-1184 – CEP 20020-080. Jornalista responsável: Vera de Sá – MTB 676. Os textos assinados são de responsabilidade dos autores e não refletem, necessariamente, opinião da revista. É proibida a reprodução total ou parcial de textos, fotos e ilustrações, por qualquer meio, sem autorização. **Fotolitos: Soft Press e Village – Impressão: Gráfica Oceano. – Distribuição exclusiva no Brasil (Bancas): Dinap S.A. Distribuidora Nacional de Publicações. Entrega em Domicílio: Via Rápida**

Sem título, de Emanuel Nassar (1986): não há final feliz na história mal resolvida da indústria cinematográfica brasileira

Um fracasso anunciado

O Brasil ainda tenta o impossível: tratar da questão do cinema fora da economia das TVs

FOTO HENK NIEMAN

Não deveria surpreender a ninguém que a Agência Nacional de Cinema (Ancine) tenha nascido já à luz de metralhadas. Sua gestação, reconheça-se de pronto, fez-se distante do debate público, nos bastidores do GEDIC, um grupo executivo ligado diretamente ao Palácio do Planalto. Até por isso, a Ancine viu reduzida sensivelmente sua atuação no conjunto da área audiovisual (isto é, TV, sobretudo aberta, incluída) para o universo estritamente cinematográfico. Resultado: mais uma vez tenta-se o impossível, ou seja, tratar a questão do cinema no Brasil de forma autônoma e independente da vida das TVs. Repete-se a crônica de um fracasso anunciado.

Para começo de conversa, se se pretende de fato desenvolver uma política audiovisual brasileira digna do nome, é preciso que nossa democracia decida se é o poder público que controla as TVs ou se são estas que continuarão a sobrepor suas vontades àquele. Enquanto for impossível legislar visando à efetiva democratização de acesso à televisão – como determina, aliás, a Constituição –, jogaremos um falso jogo. Dá no que dá.

Não são esses os únicos males de origem da tardia mas necessária Ancine. É inacreditável a sucessão de crises de ilegitimidade pública da atuação estatal em favor do cinema nacional. Como avançar no desen-

volvimento de uma teia institucional de sustentação em meio a tão recorrente estigma? Mal se livrava do fantasma Embrafilme, eis que dois escândalos isolados (casos Norma Benguell/*O Guarani* e Guilherme Fontes/*Chatô*) tornaram a abalar a imagem de toda uma categoria.

A mediocridade do debate público sobre políticas culturais no Brasil condenou a era Embrafilme à lata do lixo da história, com uma série de manchetes sensacionalistas de jornais liquidando uma experiência rica e séria, marcada por problemas e equívocos em tudo menores quando comparados ao saque secular ao Erário brasileiro. Em nenhum outro período do século do cinema o mercado brasileiro fora tão mobilizado pela produção nacional, a um custo infinitamente menor do que o imaginado nas padarias e redações.

Entre 1995 e 2000, o governo FHC, direta ou indiretamente, investiu mais do que o dobro de 12 anos da Embrafilme. A fonte é ninguém menos que o secretário de Audiovisual do Ministério da Cultura, José Álvaro Moisés.

O mal-estar com o cinebrasil agora se repete com a irresolução de um par de erros que quase comprometeu a construção de todo um novo modelo institucional. É evidente que o caso Benguell precisa ser esclarecido e, se crime houver, punição exemplar deve ser encaminhada. O mesmo vale, claro, para Fontes. Basta de espírito de corpo. Chega de confusão e irresponsabilidade. O cinema brasileiro perde muito mais com a suspeita nebulosa, que a todos atinge, do que com o veredito preciso.

Limpado o terreno, com tudo preto no branco, será algo menos difícil para a Ancine enfrentar as duras batalhas que se lhe apresentam. Deve, antes de tudo, dizer a que veio, legitimando-se junto à opinião pública. Duvido, intuitivamente, que os cidadãos-espectadores brasileiros tenham a mais vaga idéia das razões para sua criação e do grau de consenso alcançado (apesar dos erros de percurso citados acima) por sua fundação frente à classe cinematográfica.

Fotograma do Filme nº 5, **de Luigi Veronesi (1940): as crises de ilegitimidade desviam o foco da discussão brasileira**

A Ancine, nunca é demais lembrar, foi catalisada por dois dos mais representativos encontros, em todos os tempos, de protagonistas da área fílmica, nos Congressos de Porto Alegre (2000) e Rio (2001). Já no texto final do encontro gaúcho, lia-se claramente que "grande parte" dos problemas devia-se "à deficiente forma de relacionamento do setor cinematográfico com o governo e também à fragilidade do atual órgão governamental responsável pela política de cinema no Brasil, a Secretaria de Audiovisual do Ministério da Cultura".

E a Ancine se fez, alçando-se à sua presidência o articulador principal dos congressos, o diretor cinemanovista Gustavo Dahl (*O Bravo Guerreiro*). Num texto recente, endereçado a colegas e companheiros de viagem, Dahl comentou a saraivada de balas que antecedeu até o efetivo início de seu trabalho, lembrando que já quando da cerimônia de sua indicação por FHC destacara "quatro adversários: o cinema hegemônico, a televisão, o estamento burocrático e o próprio cinema brasileiro". "Não deu outra", lastimou.

Nenhuma surpresa. As TVs, como sempre, saíram na frente e defenderam seus interesses corporativos imediatos eliminando o essencial das propostas que as engajavam numa mais moderna política audiovisual. A máquina estatal tradicionalmente mina o novo por dentro, numa batalha que a Ancine enfrentará no cotidiano.

Hollywood, como sempre, jogou pesado – e, desta vez, às claras. Um grupo de empresas cinematográficas multinacionais entrou na justiça contra uma nova taxação (de 11% sobre seus lucros, que se somariam aos 15% de imposto de renda) prevista pela nova Lei do Cinema (a Medida Provisória nº 2.281, de setembro de 2001). A chamada Condecine (Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional) financiaria tanto as atividades da Ancine como a produção de filmes não-comerciais (curtas, documentários, experimentais, etc.) pela Secretaria de Audiovisual e a distribuição e exibição de títulos brasileiros. Mecanismos de isenção da cobrança são previstos para as distribuidoras estrangeiras que investirem na produção brasileira. Na França, lembre-se, não tem conversa: 10,9 % do total arrecadado nas bilheterias, de qualquer filme, estrangeiro ou nacional, vai para o Centro Nacional de Cinematografia aplicar no cinema francês. No mais, espernear é direito de todos.

Dahl alertou ainda para as querelas dentro da própria categoria. Como dizia o filósofo Vicente Matheus, quem sai na chuva é para se queimar. Tivesse havido maior transparência, renovação geracional e representatividade regional no desenvolvimento pelo GEDIC da nova política cinematográfica que desembocou na criação da Ancine, não tenho dúvidas de que os canais de discussão entre os vários grupos estariam hoje mais abertos. Um importante debate, em torno da fixação ou não de um teto para a renúncia fiscal, defendido com argumentos consistentes por dois sérios e promissores cineastas, o também acadêmico Roberto Moreira e o distribuidor independente André Pompéia Sturm, foi esvaziado como se tudo não passasse de uma reedição jurássica da pretensa rivalidade de paulistas versus cariocas.

Para criar uma política audiovisual, é preciso decidir se é o poder público que controla as TVs ou não

Não raras vezes, aliás, assaltanos essa sensação de *déjà vu* diante do debate audiovisual brasileiro. Pautas de meio século atrás retornam como se nada tivesse mudado. Ciclos viciosos se realimentam.

Um novo governo federal se avizinha. Outra oportunidade se apresenta. Poder novo é igual a legitimidade maior – logo, poder maior. É direito de soberania estabelecer uma política firme e agressiva em favor da produção cultural brasileira. É essencial ampliar a discussão, passando-se a trabalhar a economia do cinema como parte do mercado audiovisual por inteiro. O Brasil deveria envergonhar-se das oportunidades perdidas, dos debates requentados, dos avanços abortados – e, no centro de tudo, do apartheid entre seu cinema e sua TV. Chega de lero-lero. O tempo não pára. – **Amir Labaki**

FOTO HENK NIEMAN

É bonitinho, mas é arte?

O demônio de Kipling faz a pergunta fatal a *Abril Despedaçado* e não a *Dias de Nietzsche em Turim*

Sérgio Augusto de Andrade

Algumas distrações podem custar caro; o cinema brasileiro deveria ouvir o demônio com mais atenção.

Uma fonte eterna de bons conselhos, o demônio sempre pôde ser reinventado como se fosse uma figura cuja malevolência, afinal, nunca chegava a soar tão inoportuna como se pretende. Em 1890, por exemplo, num poema delicioso sobre a vaidade humana – poema que acabaria popularizado ao ser lido por Orson Welles em *Verdades e Mentiras* –, Rudyard Kipling imaginou uma das mais adoráveis versões do demônio que nossa fantasia já pôde criar.

Em seu poema – *The Conundrum of the Workshops* –, Kipling descreveu o impulso desesperado que leva o homem a erguer torres, vencer combates, construir cidades, erguer civilizações, conhecer a verdade – até que o demônio se esgueira por trás de cada árvore, folha ou tijolo, só para sussurrar: "É bonitinho, mas é Arte?" O cinema brasileiro muitas vezes parece anterior a Kipling.

Abril Despedaçado é um filme muito bonitinho. Tudo pretende ser conciso, despojado e bruto como um cacto seco no sertão – e só consegue ser geométrico, composto e formal como um bonsai em oferta numa loja de decoração. O filme deveria ter a coragem de abandonar o espetáculo; o máximo que *Abril Despedaçado* consegue é transformar a aridez em design. E o pior é que, mesmo assim, *Abril Despedaçado* está longe de ser particularmente deslumbrante – o filme de Walter Salles é tímido demais até para tentar algum tipo de deslumbramento.

A câmera de *Abril Despedaçado* parece enquadrar o sertão sonhando ver sua imagem reproduzida na tela de um cineclube: por mais elogios que tenha conquistado a suposta sensibilidade do filme, sua única emoção real, no fundo, é a nostalgia pelo cinema de arte. Assim, muito mais que a vingança, o direito de sangue, o núcleo patriarcal ou a resistência de certas fantasias, o verdadeiro tema de *Abril Despedaçado* é um tipo determinado de arte: pelo descampado deserto por onde circulam seus personagens, o demônio de Rudyard Kipling faz muita falta. É tudo muito bonitinho – mas é Arte?

O núcleo de *Abril Despedaçado* é a sedução do estilo. O que é incômodo é que *Abril Despedaçado* quer fazer dessa sedução um trunfo – e nunca chega a perceber como é só uma armadilha. Hipnotizado pelo que se costuma reputar o virtuosismo de sua forma, houve quem conseguisse vislumbrar em *Abril Despedaçado* traços redimensionados do Cinema Novo. É só mais um equívoco: em aberta e talvez invo-

luntária oposição ao Cinema Novo, *Abril Despedaçado* limita-se a substituir a estética da fome pela fome de estética.

Mas o pior problema de *Abril Despedaçado* não é simplesmente sua fascinação infantil com fotogenia – o que é grave é que sua relação com o que supõe ser arte é tão reverente e respeitosa que em pouco tempo, por mais que tente demonstrar vigor, o filme parece acometido de um tipo terminal de anemia. O motivo é simples: a arte, em *Abril Despedaçado*, é só uma camisa-de-força, nunca um impulso. Por isso, não seria de todo infrutífero observar Walter Salles ensaiando formas de desacato – ou pelo menos de certos excessos – para que se pudesse verificar se o bom gosto, no seu caso, é um capricho, um talento ou uma maldição.

Como está, o único despedaçamento que seu filme pode ostentar é o de seu título; todo o resto é comportado e composto demais para poder se pretender genuíno. Desse modo, *Abril Despedaçado* passa o tempo todo tentando compensar a nudez de seus elementos com um amontoado minucioso de símbolos: é como se o despojamento de sua trama precisasse de desculpas. Suas metáforas se distribuem pelo filme como sinais um pouco deselegantes de que nem tudo, afinal, é tão despojado assim. É espertinho, mas é Arte? Por todas suas hesitações e todo seu comedimento, *Abril Despedaçado* acaba se tornando uma curiosidade insólita: um ensaio sobre cinema iraniano filmado como uma tragédia com um final feliz.

Assim, pode ser que com *Abril Despedaçado* ele até perdesse a voz, mas, fosse como fosse, o cínico demônio de Rudyard Kipling jamais ousaria repetir sua pergunta para Julio Bressane. Lançado recentemente – e na mesma época de *Abril Despedaçado* –, *Dias de Nietzsche em Turim* é um filme que representa tudo que *Abril Despedaçado* gostaria de ser se pudesse. Não é por acaso: para Julio Bressane, a arte é uma exceção, não uma regra.

Adaptando com todo empenho possível um romance de Ismail Kadaré para o interior do sertão brasileiro, Walter Salles realizou um filme que, apesar de tudo, continua absolutamente albanês; seguindo os passos de um filósofo alemão divagando à beira de um colapso pelas ruas de Turim, Julio Bressane fez um filme profundamente brasileiro. *Dias de Nietzsche em Turim* é um filme que continua a tradição de absoluta grandeza própria a tudo que Julio Bressane já filmou, escreveu ou imaginou: menos que outra fantasia experimental sobre Nietzsche, *Dias de Nietzsche em Turim* é um filme rigoroso e apaixonante sobre o alcance e os limites da língua portuguesa. Julio Bressane trata suas imagens exatamente como Nietzsche tratava suas idéias.

O Nietzsche de Julio Bressane é um Nietzsche essencialmente transeuropeu; um Nietzsche cuja obra pode apontar tanto para a crise da civilização clássica quanto para as virtualidades do êxtase do Novo Mundo. *Dias de Nietzsche em Turim*, a seu modo, experimenta mergulhar a língua de Nietzsche nas águas untuosas do Atlântico: mais que descrever um itinerário, seu filme aponta um vetor. É claro que em nenhum momento Julio Bressane se permite a vulgaridade fácil de sugerir qualquer relação imediata entre Nietzsche e o Brasil; muito mais genial e muito mais delicado, *Dias de Nietzsche em Turim* vai bem além: seu filme é como o relato obcecado de um tema – Nietzsche em Bressane – e de uma possibilidade – Bressane em Nietzsche. É um filme que faria Nietzsche sorrir de orgulho e reconhecimento: o delírio do cinema de Julio Bressane é uma homenagem visceral a todas as formas do delírio de Nietzsche.

Por isso, se o cinema é mesmo o pensamento do século, Julio Bressane soube honrar como ninguém a sistemática celebração dos heróis de sua cultura – Oswald de Andrade, Padre Vieira, São Jerônimo, Lamartine Babo – com um filme que faz com o cinema o que Nietzsche fez com a filosofia. Nietzsche jamais poderia estar representado com maior propriedade – nem com tanta ousadia. A câmera de Julio Bressane é um martelo.

Ilustração do século 18: às vezes é preciso ouvir com atenção o demônio, que tudo observa

FOTO HULTON/GETTY IMAGES

E como sempre, seu filme não está interessado na arte – mas na força. O resultado é antológico e, mais uma vez, memorável: Julio Bressane filma com a urgência de todos que se dedicam a celebrar uma obsessão. O demônio se envergonharia de interromper seus gestos.

Assim, com evidente prazer e com uma afeição sagrada pela subversão, Julio Bressane continua filmando como se cada imagem fosse uma questão de honra – e como se a felicidade de sua invenção fosse muito mais importante que qualquer deferência à arte. Sem abrir concessões nem para o modernismo clássico nem para o experimentalismo, Julio Bressane deixa muito claro que, em seus filmes, a arte é uma alegria, não um status: provavelmente por isso, a platéia que assiste a *Dias de Nietzsche em Turim* saboreia suas imagens como se estivesse ouvindo Bizet – ou Mário Reis. "Lugar onde as raças se misturam – lugar de grande cultura", ouvimos Nietzsche comentar.

> Ao contrário de Walter Salles, Julio Bressane não faz muita questão de flertar com a transcendência

Em nenhum momento, e por mais de um motivo, *Abril Despedaçado* pode ser comparado a *Dias de Nietzsche em Turim* – mas a relação de ambos com a arte não deixa de ser esclarecedora. Em *Abril Despedaçado*, a arte é tão perseguida como um ideal de cultura que a histeria de sua busca, como um veneno ingerido por acaso, acaba paralisando todos os músculos do filme. Os atores de Walter Salles nunca estão especialmente deslocados – o *over-acting* é das formas. Já em *Dias de Nietzsche em Turim*, a arte não é um modelo – é um *playground*. Se para Walter Salles a economia das imagens deve estar sempre marcada por um congestionamento narcótico de significados, para Julio Bressane o exercício com o estilo é um estimulante, nunca um torpor. E, o que é melhor – ao contrário de *Abril Despedaçado* –, *Dias de Nietzsche em Turim* não faz muita questão de flertar com a transcendência.

Se dependesse de Julio Bressane, todas as provocações do demônio de Rudyard Kipling cairiam o tempo todo no vazio. Como a maioria das mulheres – e, a bem da verdade, a maioria das cortesãs –, a arte parece muito mais acessível para os que não se importam muito com sua presença. *Dias de Nietzsche em Turim* não quer ser bonito, não quer ser profundo, não quer ser alegórico – quer ser radical. É uma das poucas qualidades que o demônio sempre respeitou. – **Sérgio Augusto de Andrade**

As penas do ofício

Escritores são pródigos na criação de rituais para encarar a folha em branco

FOTO RENATA MELLO

Revendo há pouco *Ligações Perigosas*, na versão que há 14 anos lhe deu Stephen Frears, de novo me encantei com a maneira como o cineasta inglês recriou em imagens uma intriga eminentemente epistolar, movida a garranchos e outros combustíveis caligráficos. Uma vez mais também me admirei de como na França do século 18 os aristocratas gostavam de escrever cartas. Era assim, aliás, em toda a Europa, vale dizer em qualquer parte onde houvesse gente letrada, inclusive, portanto, na América. Nunca entendi direito a razão da grafomania de quem viveu antes da invenção da caneta-tinteiro e da máquina de escrever; e suspeito que, para aqueles que nunca se viram diante de um teclado sem a tecla *enter*, encher de letras uma folha de papel, com o auxílio exclusivo de uma pena de ganso, pareça um feito tão ou mais árduo que a tarefa eterna a que Sísifo foi condenado.

Tenho para mim que a luz de vela e do lampião não limitava tanto o ato de escrever quanto o seu instrumental básico: a pena. Quantas palavras cada mergulho da pena no tinteiro podia render? Duas? Três? Meia dúzia? E o que se fazia para melhor ajustar o ritmo veloz do pensamento ao restringente compasso do vaivém das mãos: papel, tinteiro, papel, tinteiro? O óbvio: usar o papel menos absorvente possível. Não tenha dúvida: o ato de escrever era infinitamente mais complicado (e sobretudo mais moroso) antigamente. O que não impediu que alguns praticantes lhe acrescentassem novos estorvos – que, para eles, deduzo, não eram propriamente estorvos; antes, um estimulante. Assim como o visconde de Valmont, o libertino personagem de Choderlos de Laclos, seu contemporâneo Voltaire, por exemplo, adorava redigir cartas e escritos menos íntimos sobre as costas nuas de suas amantes. Tão singular mesa de trabalho não lhe afetou a criatividade. Nem a saúde; muito pelo contrário: Voltaire produziu bastante e chegou aos 84 anos.

É de se presumir que, ao rabiscar palavras sobre o dorso desnudo de uma dama, Voltaire vez por outra também estivesse como Deus o criou. Nisso não foi um inovador. Alguns gregos da Antiguidade já haviam feito a mesma coisa, não raro apoiando-se (e inspirando-se) na região glútea de um efebo. "Com a bunda de fora, eu nem sequer anoto um número de telefone", revelou Truman Capo-

te, que, apesar de tudo, não gostava de misturar os canais. Para ele, havia a hora de deitar com os efebos e a hora de deitar para escrever. "Sou um escritor completamente horizontal", definiu-se, numa entrevista, citando Mark Twain e Robert Louis Stevenson como companheiros de preferência pela criação em decúbito dorsal.

Twain, Stevenson e Capote gostavam de escrever deitados, porém vestidos. Victor Hugo preferia o inverso: escrever sentado, mas nu em pêlo. Ficar sem roupa foi o método mais eficaz que o autor de *Os Miseráveis* encontrou para disciplinar seu trabalho. Antes de iniciá-lo, Hugo chamava o criado, entregava-lhe todas as suas roupas e lhe recomendava que só as trouxesse de volta dali a tantas horas. Trabalhar pelado era um dos prazeres de Benjamin Franklin, que no entanto o fazia dentro de uma banheira, por sinal a primeira que a América viu. Edmond Rostand também transformou sua banheira em mesa de trabalho. Não tencionava dar uma lição de asseio corporal a seus patrícios, que bem a mereciam e merecem, mas apenas escapar das interrupções dos amigos. Justamente o oposto do que almejava o poeta Vinicius de Moraes, que montou em sua banheira um misto de Parnaso, escritório e bar.

Entre aqueles que preferiam escrever vestidos da cabeça aos pés, o mais idiossincrático era Disraeli. Antes de sentar-se para escrever seus romances, o grande artífice do imperialismo vitoriano se enfarpelava como se estivesse indo a um banquete no palácio de Buckingham. Para Disraeli, na faina criativa, a gala tinha a mesma importância da inspiração, até porque, a seu ver, uma dependia da outra.

"Eu não sei escrever sem estar bem-composta", confessou-me há tempos a elegante Nélida Piñon. Além de dispensar a pompa de Disraeli ("não precisa ser uma roupa formal para se ir a um jantar"), faz poucas concessões: "O máximo que concedo é usar tênis, assim mesmo com meia". De pijama ou camisola, nem palavras cruzadas ela faz. Já seu colega da Academia, João Ubaldo Ribeiro, só consegue escrever de bermudas e sem camisa. Até no inverno berlinense, ligava a calefação de seu pequeno gabinete e tirava a camisa. Seu colega de profissão e fraterno amigo Rubem Fonseca não liga para o que veste enquanto experimenta as vastas emoções do vídeo em branco. Mas antes de encarar o computador, faz exatamente aquilo que Thomas Wolfe, Willa Cather e Antonio Callado faziam, antes de encarar a máquina de escrever, e dezenas de escritores recomendam como a mais saudável das musas inspiradoras: caminhar. Rubem é capaz de andar até oito quilômetros atrás de novas idéias e soluções originais. Para não as perder, sai sempre com caneta e papel no bolso.

Mais exigente, Nélida só faz anotações em blocos especiais que compra, em estoque, na Europa. Não a tentam fetiches tais como escrever em pé (a posição preferida de Lewis Carroll, Virginia Woolf e Ernest Hemingway), pôr um gato no ombro (como Edgar Allan Poe), deixar ao alcance das narinas o odor de uma maçã (como Schiller) ou usar algum texto alheio como uma espécie de espoleta ou diapasão (Willa Cather passava os olhos em trechos da Bíblia e Stendhal lia duas ou três páginas do Código Civil, antes de encarar um novo capítulo de *A Cartuxa de Parma*). João Ubaldo prefere não ler livro algum, "com medo de plagiar inconscientemente". Possui, contudo, um bom sortimento de rituais. Dificilmente começa um romance em dia que não seja segunda-feira. Não costuma escrever em fins de semana e feriados. Nem depois do almoço. "Fico burro e deprimido à tarde e geralmente durmo", explica-se. Nunca, porém, se perguntou por que não suporta escrever na presença de ninguém (a não ser de Berenice, sua mulher), nem por que segue uma ordem rígida de trabalho: primeiro o título, depois a dedicatória, a epígrafe – sempre de sua própria autoria – e, finalmente, o texto. Caneta, nem pensar. Nem quando a única opção era a máquina de escrever. Tipo de papel? Tanto faz.

A atriz britânica Lillie Langtry usa uma pena para escrever, por volta de 1870: tarefa árdua sob pouca luz

FOTO HULTON/GETTY IMAGES

Nesse ponto também é o oposto de Nélida, que usa o papel mais caro existente no mercado e recusa-se a empunhar uma Bic. Não por ser fiel ao teclado, como João Ubaldo e Rubem Fonseca, mas por achar que seus refinados papéis merecem, no mínimo, uma Mont Blanc. Exigência que Hemingway, por exemplo, dispensava, pois, como tantos contemporâneos seus, preferia escrever a lápis.

É espantosa a grafomania de quem viveu antes da invenção da caneta-tinteiro e da máquina de escrever

As palavras, para os adeptos do manuscrito, não são apenas sons, mas desenhos mágicos. E prazer tátil. Nelson Algren considerava-se um artesão da palavra, *lato sensu*: "Tenho necessidade de trabalhar com minhas próprias mãos. Gostaria de cinzelar meus romances em pedaços de madeira". Hemingway atribuía a seus dedos tamanha parcela de suas idéias, que receou ter de abandonar a literatura quando ameaçado de perder o uso do braço direito, após um acidente de automóvel. James Thurber era outro que só sabia pensar com os dedos. Conforme foi perdendo a visão, trocou a máquina de escrever por folhas de papel amarelo, nas quais não escrevia mais do que vinte palavras por página, com o grafite mais negro disponível no mercado. Depois aprenderia a compor contos mentalmente e a ditá-los a uma estenógrafa.

Ainda mais exigente do que Nélida Piñon era o inglês Rudyard Kipling, que se recusava a escrever com qualquer tinta. "Quanto mais preta, melhor", recomendava. Só mesmo em preto conseguia gravar suas palavras nas folhas de papel azul com margens brancas que volta e meia utilizava. O fetiche da cor do papel já levou vários escritores a bloqueios insuportáveis. Truman Capote sentia-se uma toupeira quando desprovido de suas folhas de papel amarelas. O Alexandre Dumas de *Os Três Mosqueteiros* também era chegado ao amarelo, mas em folhas dessa cor escrevia exclusivamente poesias. Para os romances, preferia o azul. E para obras de não-ficção, o rosa.

Embora ameaçado de extinção (ou obsolescência) pelos áugures da informática, o papel continua sendo um parceiro fidelíssimo do computador e o suporte favorito de todos os escritores. Pois até aqueles que só operam com um desktop e enviam seus originais para a editora em disquete gostam mesmo é de ver sua obra impressa no velho e bom papel. Mas uma coisa é certa: o Valmont do futuro terá de optar por um *notebook*, para não martirizar as costas de sua amada. – **Sérgio Augusto**

O crédito devido

A direção recém-finda do MAC-USP ousou contrariar o velho projeto nacional-modernista

Luiz Marques

FOTO HENK NIEMAN

Alguém me disse, há muito tempo, que o Brasil não credita nem descredita ninguém. O adágio, tristemente verdadeiro em nossa história política, aplicar-se-ia igualmente à história da cultura. A tendência a nivelar tudo, a não punir nem recompensar, é de fato característica de culturas homogêneas, extraviadas em si mesmas, prejudicadas por projetos ressentidos de identidade nacional que as mantêm atrofiadas, não internamente diversificadas, incapazes de reconhecer o relevo de sua própria paisagem. Tudo nelas, assim, tende a ser percebido em uma mesma altitude.

Faço, antes de falar do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, um pequeno excurso. Quando falo em caldos ralos de cultura não me refiro, obviamente, à cultura rural, afro, etc. Esta, no Brasil, é tão rica (e tão ameaçada como espécie) quanto qualquer cultura popular. O que se enfoca aqui é o subdesenvolvimento da cultura urbana das camadas médias. Este tem evidentes relações com o subdesenvolvimento econômico, político, etc. Mas seria um erro clamoroso entendê-lo como um simples epifenômeno do subdesenvolvimento econômico. Já vão longe os anos em que refletíamos com categorias mentais de engenheiros civis, com a infra-estrutura no térreo e a superestrutura no segundo andar. Não, nosso subdesenvolvimento cultural tem causas específicas e autônomas. Ele radica em um erro estratégico de avaliação do que significa a emancipação cultural de um país, como o nosso, egresso da condição colonial.

O erro consiste em acreditar que nossa dependência advinha da seguinte perversão: até meados do século 19, mantínhamos os olhos postos na Europa e esquecíamos de prestar a atenção em nossa "realidade". O Romantismo, dilatado pelo Modernismo, dava-nos finalmente uma agenda de emancipação. Tratava-se, para os intelectuais e artistas brasileiros, de constituir um objeto próprio de reflexão, um objeto a ser inventado em nosso imaginário, peça por peça: a realidade brasileira. Os europeus têm uma historiografia deles? Não é preciso conhecê-la tão bem quanto eles próprios a conhecem. Basta fazermos uma historiografia brasileira. Eles têm uma história da literatura, da arte? O problema é que é muito difícil atingir a mesma proficiência que eles têm em relação a tais histórias. Melhor fazermos uma história da nossa própria arte, e pronto. Ficamos em pé de igualdade. Cada um com a sua. Todos emancipados...

No Brasil, em suma, tomamos o caminho oposto ao dos intelectuais norte-americanos e argentinos. Esses reconheceram, cada um a seu modo, que o Atlântico unia ao invés de separar e que a cultura européia, enquanto tal, não estava "fora do lugar" ao atravessar o oceano. Aceitaram, assim, corajosamente o desafio de aprender. Aceitaram o desafio de vir a possuir a cultura européia com a mesma proficiência que os europeus. Para eles, não havia saída real fora da emulação. Tratava-se de obter cidadania na mesma *civitas* ocidental das idéias e das artes. Não de simular uma outra, para nela poder enfim ter voz em capítulo. Note-se que nem por isso, nos Estados Unidos e na Argentina, relegou-se a segundo plano a história das manifestações culturais ocorridas no lado de cá do Atlântico. De resto, não haveria razão para tanto, já que, sendo a cultura a mesma em ambas as margens do oceano, a opção pelo estudo da história da arte americana, francesa ou italiana não era uma questão maior, não envolvia uma tomada de posição ideológica, não decorria de uma estratégia ou de um programa de construção da identidade nacional ou de outro masoquismo do gênero. Era simples questão de preferência pessoal.

Banhistas no Trampolim, **de Giuseppe Capogrossi (1931), do acervo** ***Novecento*** **italiano do MAC-USP: o respeito pela obra e pelo público informa mais do que teorias ressentidas**

FOTO ROMULO FIALDINI/DIVULGAÇÃO

Para nós, ao contrário, o desinteresse pelos estudos de história da arte européia e pela tradição clássica (e o exemplo pode ser generalizado) era decorrência direta de uma opção pela emancipação nacional-modernista. O estoque de energia intelectual disponível no país tinha de ser despendido em estudos sobre nós próprios, em uma arte orientada por esta bandeira, sob pena de permanecermos para sempre "colonizados". Claro, uma formação qualquer na cultura humanista européia era considerada imprescindível até pelos mais ferrenhos ideólogos do nacional-modernismo. Mas apenas para que nossas próprias pesquisas pudessem melhor identificar e circunscrever o que seria especificamente brasileiro em nossa reelaboração ("antropófaga" e outras) da cultura européia. Tudo o que obtivemos de nosso impeto "descolonizador", até hoje, foi uma sempiterna incipiência de pesquisas internacionais em praticamente todas as áreas das ciências humanas e da crítica da cultura em geral.

Vê-se facilmente, hoje em dia, a confusão instalada: achamos que aprenderíamos a pensar e a fazer cultura se constituíssemos um objeto não-pensado, nosso, tropical, etc. Como se um não-pensado pudesse ser dado de fora do próprio pensamento, como se uma arte própria nos viesse de fora da arte, etc. A estratégia brasileira foi errônea, em suma, porque foi escapista e este escapismo foi ideologicamente alimentado pelos intelectuais modernistas. O trocadilho de Oswald de Andrade, confundindo ontologia e odontologia, não deixava de ser uma bela *blague* na melhor tradição "dadaísta". O problema é que o dadaísmo excluiu-se, niilisticamente, tragicamente, da cultura. Aqui, a *blague* foi considerada exemplar de uma irreverência graças à qual poderíamos, ao contrário, nos incluir no mundo da cultura.

Tais considerações retornaram-me à mente quando de uma recente visita ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Em primeiro lugar, porque se é verdade, como dito acima, que o Brasil não credita nem descredita ninguém, então é mais que nunca imperativo começar a proclamar plena e publicamente os créditos a quem de direito. O MAC-USP é hoje um museu que está à altura da importância universal de seu acervo graças à competência de seu mais recente curador, o professor Teixeira Coelho. Quem quer que goste de pintura, e vá ao museu por causa dela, tem para com esse curador uma dívida de gratidão. E como dívida de gratidão é mais sagrada que dívida de jogo, o primeiro passo para saldá-la é o reconhecimento. Digamos, para resumir em uma frase, que praticamente nenhum aspecto da infra-estrutura do museu e de sua estrutura de serviços foi descurado por Teixeira Coelho, que deixou o MAC, historicamente deficiente, como um museu capaz de dialogar em pé de igualdade com seu pares em qualquer latitude do planeta. Falta-lhe hoje só uma sede melhor situada, em plena interação com a cidade. E isso também era parte importante do projeto de Teixeira Coelho. A idéia não se tornou realidade aparentemente porque o projeto de uma nova sede passava por um concurso internacional de arquitetura, inadmissível para o mandarinato local. O velho projeto nacional-modernista continua, como se vê, produzindo seus anticorpos ao menor sinal de contágio com a cultura internacional.

O projeto da nova sede do MAC saiu de um concurso internacional de arquitetura, inaceitável para o mandarinato local

Mas as considerações feitas acima acorreram-me quando de minha visita ao MAC-USP por uma segunda razão. A museologia atual do MAC-USP prima pela sobriedade, pela leveza, pela eficiência informativa, e portanto pelo respeito pelas obras e pelo público. Ali tudo é ordem e clareza. Yolanda Mohaly é, desde logo, brindada com uma sala de imensa beleza. Vemos escandirem-se sem didatismo excessivo, mas com senso de análise, as principais dimensões ou momentos da história da pintura no século 20. As obras organizam livremente seus projetos de expressão porque se nutrem da proximidade inteligente, não arbitrária, de outras. Deste diálogo sugerido com discrição nasce um discurso histórico consistente, compreensível em diversas perspectivas, todas elas mais informativas que as retóricas tautológicas do nacional-modernismo. Não se trata, no MAC, a pintura "ocorrida" no Brasil como um fato esteticamente relevante, capaz de justificar uma quarentena deste segmento do acervo em relação à pintura produzida em Paris ou Milão. O fato de um quadro ter por objeto uma mulata ou uma palmeira não o condena a ser apreciado com critérios específicos, que vão do ufanismo ao paternalismo, passando por todos os demais estados do ressentimento. O MAC de Teixeira Coelho tampouco parte da idéia de que pelo fato de ser um museu brasileiro ele deva equacionar os problemas expositivos de um suposto "jeito" brasileiro, o que pôde significar rigorosamente qualquer coisa na história de nossos museus. Certo, poder-se-ia talvez desejar um tratamento mais sistemático e articulado do *Novecento* italiano, tratamento que a riqueza singular do acervo do museu permitiria. Mas, quem sabe, isto virá com uma exposição e um catálogo capazes de dar plena evidência à importância transcendental deste acervo, certamente um dos mais importantes existentes fora dos grandes museus italianos.

Teixeira Coelho já não é mais o diretor do MAC. Foi substituído, ao fim de seu mandato, em abril, por outro docente da USP, a profª. Elza Ajzenberg, após turbulências internas consideradas preocupantes pela comunidade e cuja gravidade não me cabe julgar. A mim, como a todos os que se interessam pela sorte de um dos mais importantes acervos do país, cabe somente desejar uma gestão igualmente profícua à sua sucessora, formulando votos que consolide e, se possível, leve adiante o trabalho renovador de Teixeira Coelho. — **Luiz Marques**

A QUESTÃO RUSSA

Em São Paulo, uma exposição que abrange cinco séculos de produção artística atesta a singularidade histórica da Rússia. **Por Luiz Renato Martins**

Um conjunto de 350 peças, a maior parte vinda do Museu Estatal de São Petersburgo, compõe em São Paulo um panorama da arte russa nos últimos 500 anos. A mostra, que a partir do dia 8 ocupa a Oca, no parque do Ibirapuera, é dividida em módulos, cobrindo do apogeu da arte religiosa, no século 16, até a produção contemporânea, passando pelo Simbolismo, pela Vanguarda e pelo Realismo Socialista. O acervo do período religioso inclui esculturas, objetos litúrgicos e uma coleção de ícones, as pinturas sagradas em painéis de madeira que adornam o interior das igrejas ortodoxas. Aquarelas com esboços de cenários e figurinos compõem o módulo dedicado ao Simbolismo, que na virada do século 19 para o 20 perseguiu uma arte total e cujo ápice foi a produção de óperas e balés como Petrushka, *com música de Stravinsky. Há ainda obras de Marc Chagall, Kandinsky, Malevitch, Tatlin e Rodtchenko. Dos anos do Realismo Socialista destacam-se também os cartazes, e a produção contemporânea apresenta nomes como Bulatov, Kabakov e Bruskin.*

A seguir, **Luiz Renato Martins** comenta algumas das características históricas que permeiam a produção artística russa.

No palco russo, o destino da história mundial, mais de uma vez, mudou de rumo e de mãos: o Império Romano se reencarnou; imensos Exércitos invasores acharam seu fim; o poder político operário se

FOTOS DIVULGAÇÃO

No alto, *Vênus* (1912), de Mikhail Larionov; na página oposta, *Suprematismo* (1915-1916), de Kazimir Malevitch

declarou; uma nação gigante se autodissolveu; o poder monolítico do partido único organizou a própria implosão. Que relação especial tem a Rússia com a história? Fato é que a história russa surpreende volta e meia o resto do mundo, mostrando-se sujeita a abalos sísmicos sem igual.

Já aqui, é coisa nossa a ilusão de viver fora da história e da norma: a descoberta se fez por acaso; a colonização, a esmo; a independência, sem tiros; a escravidão jamais existiu nas leis, até começar a ser abolida (mais tarde do que em todas as outras nações); recentemente, o regime muda, mas o poder fica nas mesmas mãos; fazem-se leis e constituições nada férreas, só de papel... Enfim, o que sugere no Brasil o passar da história, senão uma ilusão após outra?

Porém, fora as diferenças óbvias, certa simetria envolve a Rússia e o Brasil, compreendendo paralelos a partir das estruturas de poder assimétricas de cada um. Além disso, gigantescos, mas periféricos, são ambos países cuja evolução interna sempre dependeu muito de fatores externos. Nos dois também a questão mítica da natureza resta presente interpelando a cultura, como a contraparte das empreitadas modernizadoras que se reciclam de tanto em tanto autocraticamente, num país como noutro.

Enfim, é difícil conceber, antes de observar as obras que serão expostas, e diante de rotas históricas tão excêntricas, o que a cultura de uma nação pode dizer à outra no breve tempo de uma mostra? Haverá algum diálogo entre os dois Modernismos, ambos regados por viagens a Paris? Algo aproxima as duas culturas, às voltas, nesta geração, com a modernização interrompida, a decomposição das ditaduras, os escombros estatais, o espectro da dívida, a mesma música dos juros?

Em primeiro lugar, talvez, saltará à vista a diferença quanto ao passado. Ou seja, direta e indiretamente, a cultura brasileira provém do tronco renascentista: aí estão os *Lusíadas*, um fruto da cultura quinhentista; a pintura italiana clássica do período também nos chegou de múltiplas formas, e mesmo os ecos do gótico, que inaugura a era moderna ocidental, se ouvem ainda por meio da doutrina de Tomás de Aquino. Já a Rússia, à margem da tradição grega clássica, ficou sem a lição de mimese do naturalismo gótico e fora da norma clássica renascentista. A arte bizantina e o cristianismo ortodoxo, engendrados em Constantinopla no século 6, migraram para a Rússia no século 10, quando o príncipe eslavo de Kiev, Vladimir, pagão e polígamo, por obra de laços políticos com o imperador de Constantinopla, Basílio 2º, se converteu ao cristianismo – foi o primeiro na linhagem dos "modernizadores" russos –, e forçou os súditos arcaicos a jogar no rio seus fetiches, para depois se tornar santo: são Vladimir.

Acoplados indissoluvelmente ao trono dos czares, a arte e o cristianismo de Bizâncio duraram perto de mil anos na Rússia, até o raiar da Revolução de 1917. Desse filão de arte religiosa, que está mais próxima da arte da Roma imperial e pagã do que da pintura dos mestres renascentistas florentinos, a mostra *500 Anos de Arte Russa* reúne 76 peças: ícones, pinturas em madeira, entalhes, objetos e mantos litúrgicos, abrangen-

Acima, imagem sacra do século 17; na página oposta, *Judeu Vermelho* (1915), de Marc Chagall

Onde e Quando

500 Anos de Arte Russa – Dos Ícones à Arte Contemporânea. **Oca (parque do Ibirapuera, portão 2, São Paulo, SP, tel. 0++/11/5573-6073). De 8/6 a 8/9. De 3ª a 6ª, das 9h às 21h; sáb. e dom., das 10h às 21h**

do desde o século 15 até o 17.

Do Simbolismo russo, a mostra apresentará também 48 obras, basicamente óleos, guaches e aquarelas. À diferença da arte religiosa, esse movimento nos é mais familiar. Entretanto, ele não é sem atrativos para nós. Não se pode dizer que o ramo russo, do qual fizeram parte Stravinsky, Diaghilev, Nijinsky, Kandinsky, Chagall, mereça menos atenção que o tronco francês, de Mallarmé e Gauguin. E, cumpre lembrar, coube a tal movimento russo, no início do século 20, abrir a via para o Suprematismo de Malevitch e, nos passos deste para o Construtivismo, a arte de vanguarda que decorre da Revolução de 1917.

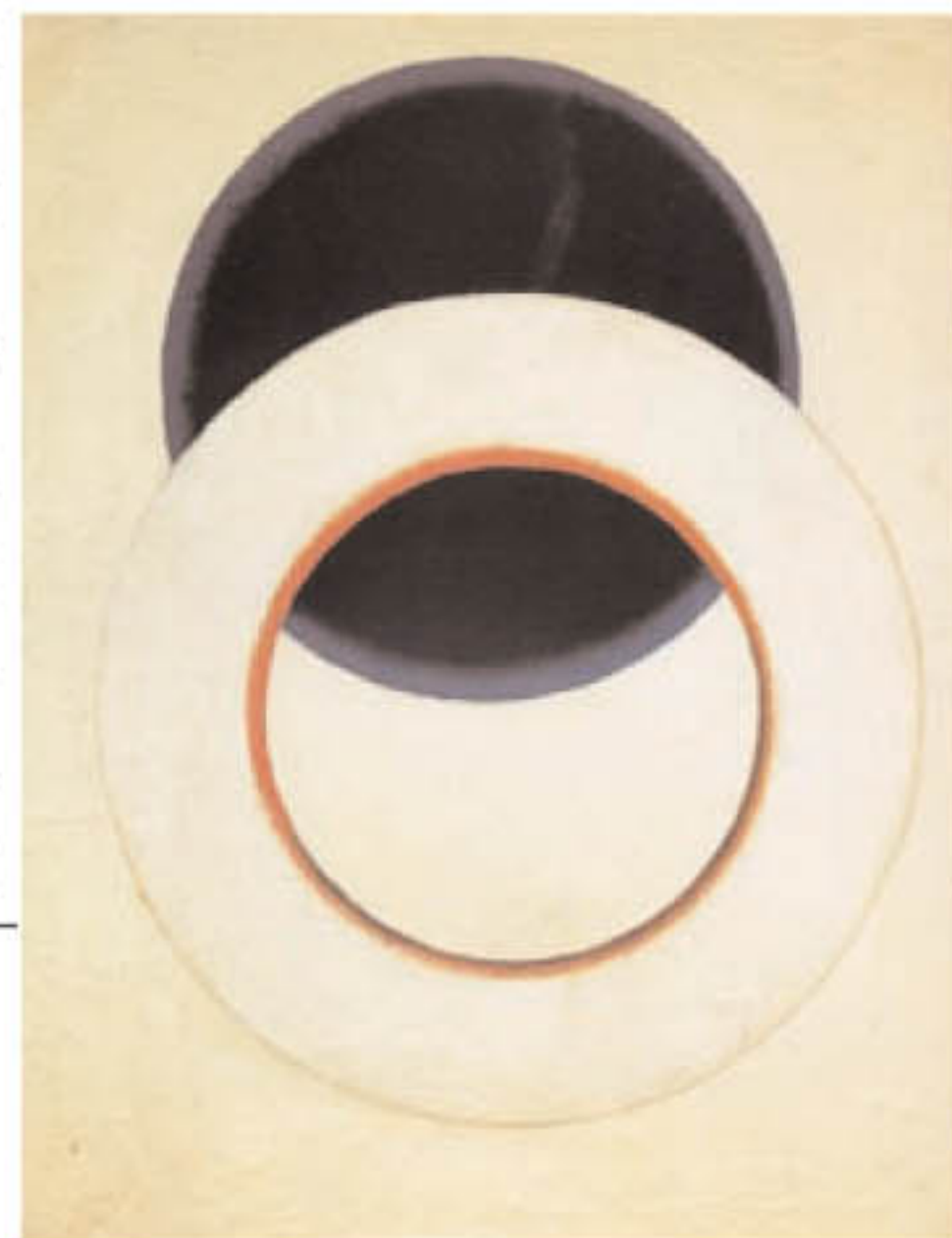
Esta terá pra nós ar de parente, de outra "criação" e que pegou outro jeito, mas parente... De fato, a produção artística de 1910 e 1920 põe Moscou e São Petersburgo, a cidade fundada pelo déspota modernizador seiscentista (Pedro, o Grande), entre as raras cidades da história (Atenas, Roma? e Constantinopla; Paris gótica, Florença, Veneza, os Países Baixos?, Paris moderna...) cuja arte engendrou sistemas visuais que foram exportados, duraram séculos e marcaram variantes artísticas de muitos países, daqui inclusive.

É bem verdade que o Construtivismo soviético, do início da década de 1920, ao formular as leis de uma nova visualidade, recolhe as suas premissas, como os russos bem reconhecem, primeiro, de Cézanne e, a seguir, do Cubismo, de Picasso e Braque. Sucede que essas experiências que, na França, ocorreram via proezas individuais desses artistas, já na Rússia pós-1917 alcançaram outro desenvolvimento, convertendo-se em programas de linguagem de toda uma geração. Mais que isso, difundiram-se para outras esferas de atividades: arquitetura, design, artes gráficas, publicidade, fotografia, cinema, etc.

Foi, enfim, no Construtivismo que a arte analítica dos pintores franceses adquiriu, não só como prática, mas também como teoria e projeto didático, a solidez e a coerência que lhe permitiram, após fecundar a Bauhaus alemã e o neoplasticismo holandês, penetrar primeiro no Uruguai, com Torres Garcia, e no México, com os muralistas, para após 1945, de fato, fazer escola noutros países da América do Sul. Desse modo, na Argentina, no Brasil e na Venezuela, a releitura de alguns princípios construtivistas propiciou, nas décadas desenvolvimentistas, importantes inflexões locais, como o Concretismo e o Neoconcretismo, no caso do Brasil.

Por fim, ainda se pode perguntar: na comparação dos opostos, entre a Arte Pop norte-americana, que parece tão familiar, e o Realismo Socialista, tão fantasmagórico — sendo os dois discursos nacionais e imperiais —, será que alguma semelhança nos aguarda? E a arte da era da *perestroika*, o que será que tem a contar?

Para fechar essa lista de guardados e cogitações, revisemos um atavismo comum: um quê de quem-não-precisa e nem-quer dar explicações perpassa personagens das páginas russas e, no Brasil, parece presente, desde sempre, do lusitano ao tucano. Nesta mostra, que cobre cinco séculos, o que de parecido nesses mandonismos aparecerá para a gente?

Afinal, era uma vez, dois séculos atrás, duas cortes, dois Impérios de araque, salões com basbaques fantasiados, cercados de multidões em servidão. No século seguinte, tudo pareceu diferente. Hoje, barrados no baile dos Sete Grandes, examinados e revistados pelos mesmos fiscais, reencontram-se os senhores ministros e altos diretores, uns e outros feito colegas nos corredores, nas salas e nas filas de espera, dos bancos de Washington e Nova York. Reconhecem-se entre si, peões no jogo da globalização? Por sua vez, as obras que nos chegam, feitas para outros, mas dirigindo-se agora a nós, que indícios nos darão da história, para a qual, todavia, não acordamos no país do berço esplêndido?

À direita, *Círculo Branco*, **de Aleksandr Rodtchenko; na página oposta,** *Meninos* **(1911), de Kuzma Petrov-Vodkin**

A verdade contemporânea

É na pintura figurativa como a de Lucien Freud, que tem retrospectiva em Londres, que está o real perfil da arte dos últimos 30 anos. Por Teixeira Coelho, em Washington

FOTO JOHN RIDDY/DIVULGAÇÃO

FOTO DIVULGAÇÃO/TATE PICTURE LIBRARY

Acima, *Girl with a White Dog* **(1950); na página oposta,** *Bella and Esther* **(1988)**

Anunciada como a maior retrospectiva já feita da carreira de Lucian Freud, a exposição que a Tate Gallery, de Londres, abre no dia 20 apresenta 130 telas e desenhos, criados desde os fins dos anos 30 até 2001, incluindo alguns inéditos. A dimensão da mostra cria uma oportunidade para se conferir a coerência da trajetória do artista, neto de Sigmund Freud, o criador da psicanálise. Nascido em Berlim, de onde partiu com a família em 1939, e radicado na Inglaterra desde os anos 40, Lucian, de 79 anos, passou no ostracismo as primeiras décadas de sua carreira. Fiel à pintura da figura humana, só nos anos 70 começou a ter sua obra reconhecida, até ser considerado um dos maiores artistas da atualidade, com direito a ocupar 12 salas da galeria londrina.

A seguir, **Teixeira Coelho** comenta o panorama artístico em que a obra de Lucian Freud emerge.

Para desenhar um cenário da arte contemporânea no qual situar a obra de Lucian Freud, em vez de recorrer à memória e às notas pessoais ou abrir os livros ilustrados (que são como Deus: tudo viram, sabem de tudo e tudo mostram – e mostram talvez em demasia...) preferi verificar *in loco*, aqui em Washington, D.C., quais panoramas concretos estariam disponíveis para esse fim. É um recurso pertinente. Mais que os livros, são os museus (e as galerias), com critérios menos ou mais legítimos, não importa, que hoje constroem e reformulam os cenários da arte. E é pertinente porque foi aqui, em 1987, no Hirshhorn Museum, que aconteceu uma retrospectiva de Lucian Freud (mostrada a seguir em Paris, Londres e Berlim) que o firmou como valor seguro.

Claro, não se começa uma pesquisa de modo inocente. O objetivo era verificar o

lugar da pintura nesse período que se inicia nos anos 70, quando o artista foi identificado como tendo marca própria ("Antes eu só fazia cabeças [...] Agora quero que a cabeça seja apenas um membro do corpo..."). E ver, dentro da pintura, o espaço do figurativo, que propõe representações reconhecíveis das coisas. E dentro do figurativo, o papel da pintura cujo foco é o ser humano.

Mas o Hirshhorn não serviu. Por manter uma exposição permanente apenas de "arte moderna" e por descrevê-la como a que vai do início do século 20 ao fim dos anos 60, a única peça "mais contemporânea" em evidência é uma grande instalação de vídeo, 70 monitores, de Nam June Paik: *Video Flag* (1985-1996). Uma enorme bandeira americana é explorada por meio de um intenso bombardeio caleidoscópico de imagens da cultura e da política (cativante enquanto não se torna insuportável para a vista – e talvez essa tenha sido a intenção do artista...). Fora isso, nada de Lucian Freud ou da arte de seu período.

A National Gallery, sim, mantém na nova ala, projetada por Pei, uma exposição permanente de arte anunciada como contemporânea – que, para a National, começa no fim da Segunda Guerra. Do início dos anos 70 para cá, a National mostra desde o pop tardio e diluído de Lichtenstein às instalações de Richard Long (lascas de pedra no chão), passando por um ***objeto*** de Claes Oldenburg (enorme clarineta deformada, 1992) e por uma escultura-objeto algo neodada de Louise Bourgeois (1991). Inclui dois Jasper Johns mais recentes, nada pop; uma pintura hiper-realista do rosto de uma velha por Chuck Close, em "*finger-painting*" (feita com os dedos, deixando ver as impressões digitais do artista), telas monocromáticas de Ellsworth Kelly, e um Rauschenberg incomumente elegante, com a habitual colagem-transposição de imagens feita desta vez sobre reluzente chapa de aço. E, ainda, Anselm Kiefer, com uma de suas "pinturas" de um campo devastado. E Sigmar Polke.

Estendendo a pesquisa pelas áreas contíguas, encontra-se um Sol Le Witt "de parede" (faixas cromáticas pintadas na parede, como em recente Bienal de São Paulo); placas-muros de ferro de Richard Serra, em escala bem menor que as do Guggenheim-Bilbao; uma tapeçaria de Miró; o monumental móbile de Calder pendendo do teto; uma tela abstrata de Gerhard Richter; um auto-retrato tardio de Warhol (1986); um enorme Robert Motherwell e um De Kooning de última geração (1986), quando traça esparsas linhas coloridas na tela branca. E uma pequena escultura informal-orgânica de Henry Moore (1976). E como há ainda uma mostra-documentação sobre a dupla Christo-Jeanne Claude, soma-se ao cenário mais esse modo da arte pós-60; ali estão fotos da grande cerca na Califórnia (1972-1976: o primeiro é o ano de concepção; o segundo, de execução), das tendas no Japão (1984-1991), do Reichstag em Berlim (1971-1995).

Num dado momento, chama a atenção, agora recorrendo (é inevitável) aos deuses oniscientes das artes, aquilo que não aparece na National. Nenhum Lucian Freud, tampouco aqui. Nem videoarte (como Bill Viola), nem arte cinética ou imaterial (salvo modesta projeção luminosa de James Turrell, 1989). Nada de conceitual. Nenhuma instalação, nada da arte-linguagem mais recente, nem do hiper-realismo de Duane Hanson com seus bonecos de pessoas que fascinam o público. E nada do neo-expressionismo ou transvanguarda, a menos que Kiefer aqui se inclua. Nada, nada de latino-americanos, que no entanto existem: Tamayo, Botero, Kuitca. Nem dos latino-americanos brasileiros, como Valauri e Jac Leirner, que já aparecem nos livros de arte escritos por aqui; ou Nelson Leirner e Regina Silveira, que deveriam aparecer mais. Nada nem do agora indefectível par Lygia Clark-Hélio Oiticica. De fato, reexaminando a exposição da National, com a literal exceção de seis artistas, *todos* os outros são americanos... A inscrição "Arte Contemporânea" à entrada da galeria deveria ser mudada para "Arte Contemporânea Norte-Americana" – expressão que, para eles, deve ser uma óbvia redundância nos próprios termos...

Mas, voltando ao ponto: das 115 obras "de arte contemporânea" expostas, 34 datam dos últimos 30 anos. Destas, 19 são pinturas, cinco têm a *função de pintura* (coisa pintada para pendurar em parede, com ou sem moldura) e dez são "não-pintura" (objeto, instalação, projeção). Das pinturas, 12 são figurativas e destas, a metade usa a figura humana. As melhores, as mais fortes são a enorme "função de pintura" figurativa de Kiefer (*Zim Zum*, 3,4 m x 5 m, técnica mista sobre chapas de chumbo tortas) e a grande *pintura clássica* (óleo sobre tela, 1997-1998) de Chuck Close com o rosto de Jasper pintado por meio de pequenos retângulos e círculos coloridos.

Apesar da distorção nacionalista da National, que não se perde pelo nome, os números finais dão um bom perfil da arte contemporânea nesses 30 anos, feita *em grande parte por* ***pintura*** *e em parte muito respeitável por* ***pintura figurativa***, ao contrário do que se costuma pensar. Um cenário não muito diferente poderia ser encontrado no Metropolitan ou no MoMA. É um cenário parcial, de fato. Por vários motivos. É paroquial, como quase sempre no círculo da arte "de vanguarda". Um museu brasileiro mostraria coisas diferentes – e não apenas por não poder ter tudo isso. Mas em linhas gerais, é o cenário no qual Lucian Freud (nunca vamos poder chamá-lo só pelo sobrenome) "apareceu".

É um artista de seu tempo, portanto – no que isso tem de positivo e de conformista. Mais ainda por fazer uma pintura que repele tanto quanto atrai (a arte como escândalo). Não surpreenderia se a ausência, nos museus de Washington, de um verdadeiro Lucian Freud – um nu frontal masculino ou feminino que insiste na feiúra e decadência do corpo humano – se explicasse em parte por esse sentimento pudibundo bem americano que manda esconder o que desassossega.

É contemporâneo, ainda, por usar um recurso de seu tempo: sacar do passado (de toda a linhagem do Realismo, incluindo a revisão da Nova Objetividade e a obra de outro realista inglês, Stanley Spencer, também autor de nus dessacramentados) para fazer arte do presente. Lucian Freud não surge no vazio: faz parte da figurativa Escola de Londres, com Bacon (amigo pessoal), Kossof, Auerbach, Kitaj, Hockney – à qual se pode incluir Paula Rego. (E nenhum tampouco aparece na National, embora o Hirshhorn mostre um ou outro.) É um contemporâneo e um pós-moderno: não só por "retomar" a figura (que nunca saiu de cena) e usar a perspectiva como por insistir na *narrativa*. É o que fazem os artistas dessa escola e artistas ingleses "mais jovens" (Jenny Saville, Phillip Harris, Tony Bevan, Jake & Dinos Chapman, Rachel Whiteread, um lado de Damian Hirst). Numa época de sensações em monobloco, opacas e auto-solúveis no instante da percepção, também a narratividade pode incomodar. Tanto quanto um homem feio, pelado, com a genitália vermelha exposta.

Onde e Quando

Lucian Freud.
Tate Britain (Millbank, London, SW1P 4RG; tel. 00++/44/20/7887-8000). De 20/6 a 22/9

À direita, *Village Boys* (1942); no centro, *Naked Girl* (1966); no canto, *Buttercups* (1968): Lucien Freud manteve sua fidelidade à pintura e à imagem ao longo de 60 anos

FOTO JOHN RIDDY/DIVULGAÇÃO / ROB MCKEEVER/DIVULGAÇÃO / MARLBOROUGH FINE ART/DIVULGAÇÃO

Retratos *kabuki*

A obra do gravurista japonês do século 18 Sharaku e suas releituras são reunidas numa mostra em São Paulo

O Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, em parceria com a Fundação Japão, apresenta, a partir do dia 12, a exposição *Sharaku Revisitado por Artistas Contemporâneos do Japão*. Redescoberto somente no início do século 20, o artista é dono de uma obra muito influente e uma história ainda pouco conhecida, embora ele tenha revolucionado a técnica da gravura quase dois séculos antes. Sua produção resume-se a um período de menos de dez meses de trabalho intenso, entre maio de 1794 e fevereiro de 1795, quando o gravurista fez cerca de 140 retratos de diversos atores do tradicional teatro *kabuki*. À série somam-se outras 28 obras anteriores. Nada mais. Até sua verdadeira identidade é contestada pelos críticos, que não descartam a possibilidade de Sharaku ser o pseudônimo de algum artista famoso da época, adotado somente para marcar uma fase de criação específica. No século 18, o conjunto de retratos causou bastante desconforto ao se distanciar das lições pregadas pela escola Katsukawa e fielmente seguidas pelo nome mais popular do período, Utamaro – Sharaku desafiou o modelo convencional ao pintar os rostos dos atores distorcidos, como que a reproduzir as feições representadas por eles no palco.

A mostra fica no Instituto Tomie Ohtake (rua Coropés, 88, Pinheiros) até o dia 7 de julho. Foi montada originalmente no Japão, e se inclui entre as várias iniciativas do país para redimensionar a importância do gravurista no cenário mundial das artes plásticas. É dividida em três módulos: *Reproduções de Sharaku* reúne 28 dos retratos do século 18, que hoje pertencem ao acervo do Museu Nacional de Tóquio; *Sharaku nas Artes Gráficas* traz 28 pôsteres assinados por alguns dos principais designers gráficos japoneses da atualidade, como Yusaku Kamekura, Mitsuo Katsui e Koichi Sato. A maioria deles desloca elementos típicos das gravuras de Sharaku, como os olhos e as sobrancelhas expressivos e os cabelos arrumados, em referências diretas à obra do antecessor. No terceiro módulo, com o título de *Homenagem a Sharaku*, estão peças inéditas de 11 artistas contemporâneos. Miran Fukuda, Takashi Murakami, Akira Yagi e Kenjiro Okasaki, entre outros, foram convidados a fazer uma espécie de releitura da produção do gravurista, propondo respostas a seu universo estético, sem sair da linha de pesquisa e da linguagem adotadas usualmente. Há pinturas, fotografias, esculturas e cerâmicas. – GISELE KATO

Acima, obra de Fukuda, contemporâneo que cita o ancestral Sharaku (à esq.)

FOTOS DIVULGAÇÃO

A ESTABILIDADE DO EFÊMERO

Georgia Kyriakakis joga com o equilíbrio dos materiais

Cada uma das obras de Georgia Kyriakakis é um exercício de deslocamento, de equilíbrio e desequilíbrio, de permanência e efemeridade, de estabilidade e instabilidade. Nascida em 1961, na Bahia, a artista cria jogos sofisticados e sutis, que buscam a concretude e os limites de estabilidade das coisas.

Em São Paulo, onde vive, Georgia trabalha em duas salas de um amplo escritório no bairro do Bom Retiro. "Percebi que meu atelier havia se tornado, desde 1995, os diversos espaços que percorro na cidade, locais como vidraçarias, marmorarias, marcenarias. Esse aqui é o lugar de pensar, de conceber os projetos e de armazenar as obras", diz a artista, que se formou em Artes Plásticas, em 1986, e estudou gravura, em Londres, em 1987.

"Sempre me liguei particularmente ao desenho como forma de expressão", diz Georgia, que também é professora de Artes Plásticas e faz doutorado na Universidade de São Paulo. "Mas, em 1990, percebi que as imagens produzidas no plano estão na ordem do virtual. Então, soltei o desenho do suporte bidimensional e comecei a explorá-lo diretamente dos materiais. Decidi buscar a qualidade concreta das coisas, seu peso, seu ponto de equilíbrio, sua relação de estabilidade e instabilidade."

Passou a construir obras tridimensionais. Enrolava, por exemplo, arame em papel, que assim ganhava resistência. Então, ateava fogo ao objeto e invertia a relação entre o que sustentava e o que era sustentado. Depois da queima, era o arame que dava suporte às cinzas. Georgia quer testar o ponto exato em que as coisas se organizam e aquele em que saem do controle.

Nessa linha de criação insere-se a instalação *Acidentes*, exposta em 1995, na galeria Adriana Penteado. Fixava papel nas paredes da galeria com parafina e depois queimava tudo. O papel queimado produzia um desenho de fuligem, ascendente, na parede, enquanto a parafina, liquefeita, criava uma linha descendente. "Como utilizei muitas vezes o fogo, na obra, há quem pense no meu trabalho como regido pelo acaso. Mas tudo é controlado e tem um sentido, para provocar uma certa reação."

Outra atitude refletida na produção da artista está na tentativa de capturar, num dado momento, coisas que se esvaem, que desaparecem no tempo. Ao procurar o que chama de "o comportamento dos materiais", Georgia cria obras em que o assunto é a precisão.

No atelier estão diferentes recipientes de vidro, encaixados em blocos de cimento branco, que serão preenchidos com nanquim. "As caixas de cimento não são retas, há uma variação de nível mínima que garante que o nanquim, líquido, forme uma linha perfeita dentro do vidro." A artista explica que a obra, de uma série intitulada *Estáveis*, não está no cimento, no vidro ou no nanquim, mas sim no ponto exato que garante que o líquido fique no nível certo. "Se eu mexer no líquido, ele sai do prumo, o trabalho desmorona e acaba. Então, não é a materialidade que determina a obra, mas sim seu ponto de equilíbrio."

Ganhadora, neste ano, da Bolsa Vitae de Artes Plásticas, Georgia mantém nos projetos propostos à instituição o mesmo posicionamento analítico e minucioso. A série *Helenas*, por exemplo, consiste em ânforas de vidro, ligadas por fios de aço com pequenos orifícios, por onde escoam partículas de pó de metal, que mantêm o equilíbrio; quando a quantidade do pó excede a capacidade de escoamento dos orifícios, as ânforas começam a se encher.

"Na verdade, minha obra surge da observação da natureza. A substância de toda imagem, afinal, é mental", diz a artista, que prepara nova exposição para agosto, no gabinete de arte Raquel Arnaud, onde mostrará essas obras recentes.

Peças rituais

O fotógrafo Mario Cravo Neto reúne em livro sua obra em preto-e-branco

Fotos do livro *O Eterno Agora*: jogo de luz

Dois anos depois de publicar *Laróyê*, uma saudação ao orixá Exu, o fotógrafo baiano Mario Cravo Neto lança o livro *O Eterno Agora* (Áries Editora, 138 imagens, R$ 200). Na compilação da sua obra em preto-e-branco, produzida em estúdio entre 1977 e 2000, em Salvador, Luanda, Nova York e Copenhague, Cravo Neto continua fiel à ritualidade, mesmo nos retratos de pessoas queridas: os filhos, o pai, a mulher, os amigos. A edição acompanha uma série de exposições do fotógrafo na Europa (até 21 de junho, na Galerie Esther Woerdehoff, em Paris, e de 21 de junho a 18 de agosto na IFA, Galerie Charlottenplatz, em Stuttgart). Desde a primeira imagem do livro – um auto-retrato que é uma sombra – até a derradeira fotografia – uma chuva de pipocas, sagração ao orixá Amolou –, Cravo Neto confirma a linha sensorial de sua obra, sem afastar-se nem da sua ancestralidade cultural, nem do seu passado como escultor. O autor chama de "peças" as imagens: "Peças, objetos encontrados e auto-retratos encantados do meu percurso psicológico". Os "auto-retratos", em que o fotógrafo faz o retrato do "outro" para si mesmo, dominam o livro – capa e contracapa repetem a imagem de Akira, o filho caçula, com o corpo salpicado de branco. No jogo entre o fantástico e o real, a densa iluminação cria formas na escuridão. Quando o escultor é mais explícito, com absoluto domínio dos volumes, a técnica de Cravo Neto alcança a simplicidade, como na série com bailarinos da Royal Danish Ballet, de Copenhague. Tudo o que é mais absolutamente narcísico no corpo perfeito da dança passa a ser delicada poesia. Mas, como Cravo Neto sabe que Exu é o único orixá capaz de unir os homens aos deuses, a série se encerra com o bailarino de corpo tensionado, roupa rasgada, falo exibido. Então, o bailarino, com sua pele leitosa, entra para o simbólico panteão dos orixás. – DIÓGENES MOURA

A plataforma de Kassel

A mostra alemã Documenta faz da 11ª edição um fórum político da arte contemporânea

De 8 de junho a 15 de setembro, a cidade de Kassel, na Alemanha, promove a 11ª edição da mais prestigiada mostra internacional de arte contemporânea: a Documenta, que só acontece a cada cinco anos. A exposição de arte é, na verdade, a última das cinco plataformas que compõem a 11ª Documenta. Desde 2001, quatro séries de debates foram promovidas em vários países, acentuando o caráter transcultural e político da mostra. A primeira plataforma, *Democracia não Realizada*, aconteceu em Viena, com 20 palestras. A segunda, *Experimentos com a Justiça*, discutiu, em Nova Délhi, as organizações políticas no mundo globalizado; a terceira plataforma abordou questões raciais, desenvolvidas na quarta série, realizada em Lagos e em Munique. A exposição em Kassel torna-se portanto apenas mais uma das manifestações da Documenta, que se define como um fórum artístico-político. Os mais de cem artistas convidados produzem uma arte não formalista e com sentidos sociopolíticos: a francesa Louise Bourgeois, o sul-africano William Kentridge, a cubana Tania Brugera, o brasileiro Cildo Meireles, o português radicado no Brasil Artur Barrio, a francesa Annette Messager, além de grupos como o Raqs Media Collective, de Nova Délhi e o Multiplicity, de Milão, entre outros. – KATIA CANTON

Obra de Artur Barrio: presença brasileira na mostra radical

FOTO DOCUMENTA CESAR CARNEIRO/DIVULGAÇÃO

POR CAUÊ ALVES

HÓSPEDES DO ESPETÁCULO

Sem ater-se ao tema geral, a representação brasileira na Bienal de São Paulo coincide, bem ou mal, com as propostas estéticas em curso no país

O segmento das *Representações Nacionais* é dos mais tradicionais e sólidos das bienais, independentemente do nome que ganha em cada edição. A representação brasileira na 25ª Bienal de São Paulo – que não inclui as *Salas Especiais* nem os artistas de São Paulo no segmento *11 Metrópoles* – é constituída por 23 artistas. Cabe questionar se esta representação é apropriada e representativa da produção contemporânea brasileira.

O termo *Representação Nacional* é problemático. Nem curadores nem artistas se propõem hoje a representar a nação. Nenhuma obra se atém à imagem do país ou à identidade nacional. É função da bienal expor o que o país tem de melhor na produção contemporânea. Mas o modo como o espetáculo vem sendo rapidamente consumido e descartado compromete seu papel. O tema geral da mostra, *Iconografias Metropolitanas*, é apropriado para essa discussão. No entanto, ele foi tratado pelo curador Agnaldo Farias com tanta liberdade que nos faz questionar a sua real necessidade para o segmento das *Representações Nacionais*.

Tanto pinturas abstratas de Sérgio Sister, que discute a superfície e as relações entre a luminosidade e os diversos corpos cromáticos, quanto algumas instalações que acabam funcionando como um parque de diversões foram incluídas no tema. Entre as obras recreativas está a de Marcos Chaves, em que o público é convidado a se divertir escutando gargalhadas numa sala com gigantescas fotos do artista rindo. A instalação de Carina Weidle traz um gramado sintético com ondas onde o público corre e escorrega entre sinos até encontrar dois carrinhos, um deles de chocolate! A diversão continua com as balas que Eliane Prolik vende com o formato do vazio de sua boca.

A instalação de Ricardo Basbaum, que visa a atualizar as proposições de Hélio Oiticica, convida o público a participar jogando bola ou praticando o ócio encostado em almofadas. Mas se Oiticica se interessava pelo jogo ou pelo lazer criativo e não repressivo, também desprezava megaeventos que fazem da arte um artigo de consumo. Retomar seu discurso crítico com consistência não é tarefa fácil nos dias de hoje. Parece que o único que compreendeu a impossibilidade da participação do público, também devido ao modo gratuito como tem sido proposta, foi Nelson Leirner. Na *Sala Especial*, enquanto ouvimos o som do jogo, vemos uma mesa de pingue-pongue transparente e centenas de raquetes e bolinhas vedadas numa vitrine de acrílico.

A obra de Marepe, longe de apresentar a imagem do país, é pertinente. *Comercial São Luis – Tudo no Mesmo Lugar pelo Menor Preço* consegue articular muito bem a contradição centro/periferia e regional/global. Um muro de propaganda pintado artesanalmente, que pesa 3,5 toneladas, foi trazido de Santo Antônio de Jesus, na Bahia, para o interior da bienal. O empreendimento de deslocar um fragmento significativo e simbólico da vida econômica e social da pequena cidade para a metrópole São Paulo toca diretamente no tema da mostra sem ser regionalista.

A representação brasileira bem ou mal coincide, sem esgotar o panorama contemporâneo, com as propostas artísticas em curso no país. Embora este não seja um critério estético, tem a qualidade de mostrar trabalhos de cidades além do eixo Rio-São Paulo. Mas se a pintura está aqui bem representada, a fotografia, abundante em toda a exposição, aparece menos no segmento brasileiro. A crítica ao sentido atual da bienal, que hospeda estrelas durante o espetáculo, está presente no irônico luminoso que Carmela Gross instalou na fachada do prédio. Associar a palavra *hotel* à instituição Bienal revela uma apurada compreensão das regras do jogo do circuito da arte.

Acima, *Comercial São Luis – Tudo no Mesmo Lugar pelo Menor Preço*, obra de Marepe, que integra a mostra dos artistas brasileiros na Bienal de São Paulo

FOTO DIVULGAÇÃO

25ª Bienal de São Paulo – Pavilhão da Bienal (parque do Ibirapuera, portão 3, São Paulo, SP, tel. 0++/11/5574-5922). Até 2 de junho. De 3ª a dom., das 9h às 22h. R$ 12

	José Resende	Dora Longo Bahia	Ruptura: Uma Reconstrução	Sonia Guggisberg	Paulo Monteiro
MOSTRA	Sem título, 2002 110 x 300 x 400 cm	*Who's Afraid of Red? (Cambuci)*, 2002 130 x 192 x 15 cm (detalhe)	Sem título, 1970 26 x 19,5 x 19,5 cm Peter Féjer	Sem título, 2002 (detalhe)	Sem título, 2002 (detalhe)
ONDE E QUANDO	Gabinete de Arte Raquel Arnaud (rua Arthur de Azevedo, 401, Pinheiros, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3083-6322). De 16/6 a 21/7. De 2ª a 6ª, das 10h às 19h; sáb., das 11h às 14h. Grátis.	Galeria Luisa Strina (rua Oscar Freire, 502, Jardim Paulista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3088-2471). Até 24/7. De 2ª a 6ª, das 10h às 19h; sáb., das 10h às 17h. Grátis.	Centro Universitário Maria Antonia (rua Maria Antonia, 294, Vila Buarque, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3255-5538). De 13/6 a 21/7. De 2ª a 6ª, das 12h às 21h; sáb. e dom., das 9h às 21h. Grátis.	Galeria Baró Senna (alameda Gabriel Monteiro da Silva, 296, Jardim Paulista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3061-9224). De 11/6 a 6/7. De 3ª a 6ª, das 11h às 19h; sáb., das 11h às 17h. Grátis.	Galeria 10,20 x 3,60 (rua Jaguaribe, 262, Santa Cecília, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3362-0468). Do dia 6 ao 30. De 2ª a sáb., das 12h às 19h. Grátis.
TRATA-SE DE	Mostra com oito esculturas inéditas feitas pelo artista paulistano com aço corten, parafina, latão, cobre e chumbo. José Resende participou recentemente da 4ª edição do Arte/Cidade com uma instalação que simulava um acidente com vagões de trem no viaduto Bresser.	Mostra com uma série inédita em que a artista paulistana refere-se à violência por meio da deformação das obras. As 13 pinturas, riscadas antes de a tinta secar, ficam com partes do fundo vermelho à vista. As quatro fotos de paisagens paradisíacas também sofrem intervenções para adquirir o mesmo efeito.	Exposição que se propõe a reconstituir a coletiva que inaugurou o movimento concreto em São Paulo, em dezembro de 1952, com o Grupo Ruptura. A mostra reúne obras que hoje pertencem a coleções particulares, com destaque para a de Adolpho Leirner, e públicas, como a do MAC-USP.	Mostra com uma grande instalação da artista paulistana formada por seis obras que combinam bolas infláveis e tubos flexíveis de aço inoxidável. A produção de Guggisberg prioriza peças que se estruturam por meio da dobra de materiais, passando a sugerir novos volumes.	Individual do artista paulistano com uma peça em bronze e três pinturas a óleo. Na década de 80, Paulo Monteiro formou o Grupo Casa 7, junto com Carlito Carvalhosa, Rodrigo Andrade, Fábio Miguez e Nuno Ramos, marcado por uma produção voltada para o Expressionismo abstrato.
IMPORTÂNCIA	José Resende é um dos maiores artistas brasileiros hoje. Nos anos 60 e 70, ele participou de vários projetos que buscaram emancipar a arte contemporânea, como o Grupo Rex e a Escola Brasil. Trabalhando com materiais diversos, Resende cria suas esculturas como exercícios de pensamento em movimento.	Dora Longo Bahia é uma das mais prestigiadas artistas contemporâneas brasileiras. Conhecida por sua pintura, na maioria das vezes figurativa, ela tem caracterizado sua produção por uma investigação pungente sobre as diversas formas de violência humana.	É a maturidade da arte brasileira. No início dos anos 50, junto com a primeira Bienal de São Paulo, alguns artistas passam a defender a troca de uma produção local e restrita por uma criação mais universal. O Grupo Ruptura, encabeçado pelo artista Waldemar Cordeiro, foi o pioneiro desse movimento fundamental.	Sonia Guggisberg pertence à nova geração da arte brasileira. A partir dos anos 90, suas obras caracterizaram-se, pela manipulação de tecidos e feltros, que tomavam corpo nas dobras e pregas formadas pela ação da própria artista.	Paulo Monteiro é um dos principais artistas da chamada Geração 80, movimento que marcou naquela década a produção de jovens empenhados em recuperar na arte o prazer, pintando grandes superfícies, reintroduzindo comentários sobre a vida, criando obras em larga escala.
PRESTE ATENÇÃO	Na maneira como o artista concebe e assimila seus materiais para criar novas situações no espaço. Algumas vezes, suas obras contêm doses de humor, como é o caso de *Três Graças*, composta de três elementos em forma de calota de ferro apoiados por um tubo.	Na forma como, desta vez, a artista utilizou a fotografia e a pintura. *Quem Tem Medo do Vermelho?*, título da série, alude a pinturas do expressionista abstrato norte-americano Barnett Newman, cuja obra sofreu vários cortes em um atentado dentro de um museu europeu.	Na forma como esse projeto curatorial se organiza, focando a produção de determinados artistas e movimentos. E nos poemas concretos de Augusto de Campos presentes na exposição, escritos na época para os artistas do Grupo Ruptura, dois deles inéditos.	Na variação dos materiais usados para essa exposição. As bolas infláveis e os tubos flexíveis de aço estabelecem múltiplas relações que remetem à questão de sua vulnerabilidade. Os tubos podem ser pendurados sozinhos, contorcidos, agarrados às bolas, ou dispostos sobre elas com suavidade.	Na grande obra escultórica em bronze, criada por meio de um molde de argila crua. Ao contrário da tendência do *site specific*, com peças para um determinado espaço, Monteiro faz sua escultura sem a preocupação de adequação espacial, provocando um pensamento sobre lugar e não-lugar.
PARA DESFRUTAR	A mostra que percorre parte expressiva da produção do designer dinamarquês Arne Jacobsen (1902-1971), pioneiro do funcionalismo, no Instituto Tomie Ohtake, também em Pinheiros (rua Coropés, 88), até 7/7. Há móveis, luminárias, cristais e utensílios.	A exposição com 26 aquarelas inéditas do pintor baiano Carybé, no Alfa Romeo Studio, na mesma Oscar Freire, 1.055. Até o dia 9, a mostra retrata cenas de um cruzeiro feito pelo artista por ilhas caribenhas e traz ainda uma série de fotografias da viagem.	O painel do Concretismo paulista completa-se com uma exposição, no próprio centro, de Antonio Maluf, importante concretista que se destacou também como designer gráfico. A mostra centra-se na produção dos anos 50 e 60, com cartazes e desenhos.	A individual da carioca Ana Michaelis na Mônica Filgueiras Galeria (al. Ministro Rocha Azevedo, 927, São Paulo), de 20/6 a 10/8. Da mesma geração de Guggisberg, a artista exibe 11 telas que dão seqüência à pesquisa sobre pintura em papel fotográfico.	A coletiva organizada pela Marília Razuk Galeria (av. Nove de Julho, 5.719, São Paulo) para homenagear Amilcar de Castro, de 8/6 a 13/7, com cinco jovens mineiros que têm no artista uma referência, como José Bento, Roberto Bethônico e Isaura Pena.

FOTOS ANTONIO SAGGESE/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / ROMULO FIALDINI/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / FAUSTO CHERMONT/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / SILVIO POZATTO/DIVULGAÇÃO / SAGRILO/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

	20 Artistas/20 Anos	Paris 1900	José Bechara e Raul Mourão	Desiderata	Ressonâncias do Brasil
MOSTRA	*Elípticas*, 2002 Artur Lescher	*Marthe, La Fleur aux Cheveux* Berthe Morisot	*Borboletas de Chumbo*, 2002 300 x 300 cm (detalhe) José Bechara	Sem título, 2002 10,40 x 4 x 0,14 m (detalhe) Júlio Tigre	Painel Histórico
ONDE E QUANDO	Centro Cultural São Paulo (rua Vergueiro, 1.000, Paraíso, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3277-3611). Até 21/7. De 3ª a 6ª, das 10h às 19h; sáb. e dom., das 10h às 18h. Grátis.	Centro Cultural Banco do Brasil (rua Primeiro de Março, 66, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/3808-2020). Até 20/7. De 3ª a dom., das 12h30 às 19h30. Grátis.	Celma Albuquerque Galeria de Arte (r. Antônio de Albuquerque, 885, Savassi, Belo Horizonte, MG, tel. 0++/31/3227-6494). De 18/6 a 27/7. De 2ª a 6ª, das 9h30 às 19h; sáb., das 9h30 às 13h. Grátis.	Museu Vale do Rio Doce (antiga Estação Pedro Nolasco, Argolas, Vila Velha, ES, tel. 0++/27/3246-1443). Até o dia 11. De 3ª a dom., das 10h às 18h; 6ª, das 12h às 20h. Grátis.	Fundación Santillana (Torre de Don Borja, 39.330, Santillana del Mar, Cantabria, Espanha, tel. 00++/34/94/281-8203) De 21/6 a 20/9. De 3ª a dom., das 10h às 19h. Grátis.
TRATA-SE DE	Coletiva que comemora os 20 anos da instituição com 20 artistas que já passaram pelo Programa de Exposições promovido todo ano, desde 1989. Entre os selecionados estão Ester Grinspum, Laura Lima, Brígida Baltar, Vania Mignone e Jarbas Lopes.	Mostra com 160 objetos e obras de arte do Museu do Petit Palais, entre quadros de Renoir e Cézanne, fotografias de Nadar, esculturas de Sardou e estampas de Lautrec. As peças fizeram parte da Exposição Universal de 1900, promovida em Paris para afirmação de uma burguesia ascendente.	Mostra que reúne os dois artistas cariocas: Bechara, também na Bienal de SP, exibe duas séries, uma feita com pele bovina e a outra com tecido, que trabalham com noções de volume. Raul Mourão apresenta seis obras produzidas a partir de 2000, entre objetos e serigrafias.	Exposição que fornece um painel da produção contemporânea do Espírito Santo, com 15 artistas sob a curadoria de Evangelina Seiler. Participam da mostra nomes como Hilal Sami Hilal, Juliana Morgado, Thiago Lessa e Elisa Queiroz.	Exposição que, tendo a música como fio condutor, traça um panorama da produção cultural brasileira nas mais diversas manifestações artísticas, do cinema à literatura. Nas artes plásticas, há obras de Nelson Leirner, Maria Martins, Mestre Didi. São ao todo 45 módulos com toda a história do país.
IMPORTÂNCIA	Praticamente todos os grandes artistas contemporâneos brasileiros fazem parte da história do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo, em seus 20 anos de existência. Nada mais justo, portanto, que celebrar o aniversário com uma mostra reunindo grandes nomes da arte nacional.	Na virada do século 19 para o 20, Paris era indubitavelmente o centro cultural do mundo ocidental. Nesse momento, durante a Exposição Universal, há a preponderância de uma nova burguesia, afinada com a art nouveau e os novos preceitos da arte moderna.	A mostra contrapõe a obra dos dois artistas, que trabalham com materiais, suportes e atitudes diferentes. Raul Mourão opta pela variedade, com esculturas, fotos, vídeo, textos e performances que fazem referência aos esportes, à arquitetura, aos botequins. Já José Bechara atém-se ao desenho, à pintura e à escultura, numa alusão à própria prática artística.	Essa mostra revela uma produção pertinente e de grande qualidade, presente nesse Estado brasileiro. O título da mostra foi escolhido pela curadoria para comentar uma tendência das obras expostas, relacionadas ao desejo.	É mais uma grande mostra apresentando o Brasil ao resto do mundo. Diferentemente de *Body and Soul*, que esteve no Guggenheim de Nova York até o fim de maio, *Ressonâncias* desprende-se da exposição meramente visual de obras de arte e busca construir uma visão cultural brasileira, sem preconceitos.
PRESTE ATENÇÃO	Na proposta do centro de incluir também jovens críticos de arte, convidados para acompanhar a produção da obra dos artistas selecionados e escrever sobre eles.	Na maneira como a exposição revela um novo comportamento feminino. A belle époque francesa faz emergir uma nova mulher, emblematicamente representada pela atriz de teatro Sarah Bernhardt, retratada em uma tela de Clairin. Há outros exemplos da mulher moderna na mostra.	Nas oito telas com pele de feto de boi feitas por Bechara. O material, carregado de dramaticidade, contrasta com as questões levantadas pelo próprio artista, que exercita ali uma relação entre as linguagens da pintura e da escultura, dado o relevo natural das peles que utiliza em sua construção.	Na diversidade das obras. Enquanto as esculturas de Rosana Paste são minimalistas, com tubos de aço inox e alumínio, a instalação de Elisa Queiroz é dionisíaca: se o visitante escolher a chave certa para abrir a gaveta com saquinhos de chá, recebe um bule com água para saborear o presente.	Na variedade de referências artísticas da exposição. A mostra combina ex-votos com as esculturas de Maria Martins e Bruno Giorgi, as fotografias de Pierre Verger e Michel Gautherot com as de Arthur Omar, a música do grupo mineiro Uakti com as de Luiz Gonzaga e Chico Buarque.
PARA DESFRUTAR	*Vertentes da Produção Contemporânea*, no Itaú Cultural (av. Paulista, 149, São Paulo). Até 7/7, a mostra reúne 54 artistas contemplados pelo programa Rumos Artes Visuais. Entre eles, Fabiano Gonper, Caetano Dias e Marta Neves.	O livro *França Fin-de-Siècle*, de Eugen Weber, editado pela Companhia das Letras. A publicação enfatiza a popularização de alguns recursos modernos, como o telégrafo e o telefone. A pintura e o teatro popular passavam a disputar atenção com a ópera. R$ 32.	O *Projeto Latitude*, na própria galeria, que convida artistas para fazer interferências no espaço expositivo no intervalo das mostras temporárias. Até meados de junho, pode-se conferir o desenho de Fernando Cardoso em uma pilastra de sete metros de altura.	A maquete de 34 metros quadrados que fica no próprio museu, simulando a estrada de ferro que começa em Itabira, Minas Gerais, e termina no porto de Vitória, Espírito Santo. Três andares da sede da instituição são dedicados à história da ferrovia Vitória-Minas.	A própria vila histórica de Santillana del Mar, no centro de Cantabria. A Torre de Don Borja, sede da fundação, é uma das principais construções da região, finalizada no século 15, em estilo gótico. Destaca-se também uma basílica românica do século 13.

ERICO, A PERDA E A MEMÓRIA

Lançamento de *Incidente em Antares* inaugura a reedição da obra completa do escritor gaúcho

Por José Onofre

O escritor no pátio dos fundos de sua casa, em 1974; acima, desenho de Luis Fernando e Clarissa, filhos do autor, quando ele escrevia o romance *O Resto É Silêncio* (1943)

A Editora Globo inicia neste mês, com o lançamento de uma nova edição do romance Incidente em Antares, *a reedição da vasta e variada obra de Erico Verissimo (1905-1975), numa coleção que será completada em 2005, ano de centenário de nascimento do escritor gaúcho. São no total 42 livros, já traduzidos para inúmeros idiomas e lançados em países como Estados Unidos, Inglaterra, França, Itália, Alemanha, México, Rússia, Noruega, Holanda, Hungria e Romênia, entre outros. Verissimo, aliás, dedicou boa parte de sua vida, cerca de 20 anos, a trabalhar na editora — sendo responsável pela organização das principais coleções da casa, de Balzac e Stendhal a Marcel Proust — até que, em 1950, resolveu dedicar-se integralmente à literatura. A seguir,* **José Onofre** *analisa a singularidade da vida e da obra desse gaúcho de Cruz Alta, que cedo perdeu o pai e teve de trabalhar para ajudar a mãe viúva, traços de uma vida que o acabariam levando à condição de um dos maiores escritores da língua portuguesa do século 20.*

A OBRA

Romances e novelas – *Clarissa* (1933), *Caminhos Cruzados* (1935), *Música ao Longe* (1935), *Um Lugar ao Sol* (1936), *Olhai os Lírios do Campo* (1938), *Saga* (1940), *O Resto É Silêncio* (1943), *O Tempo e o Vento* – Parte 1: *O Continente*, 2 vols. (1949), *O Tempo e o Vento* – Parte 2: *O Retrato*, 2 vols. (1951), *Noite* (1954) *O Tempo e o Vento* – Parte 3: *O Arquipélago*, 3 vols. (1961/62), *O Senhor Embaixador* (1965), *O Prisioneiro* (1967), *Um Certo Capitão Rodrigo* (extrato de *O Continente*, 1970), *Ana Terra* (extrato de *O Continente*, 1971), *Incidente em Antares* (1971).

Contos e crônicas – *Fantoches* (1932), *As Mãos de Meu Filho* (1942), *O Ataque* (1959), *Galeria Fosca* (1987).

Infanto-juvenis – *A Vida de Joana D'Arc* (1935), *As Aventuras do Avião Vermelho* (1936), *Os Três Porquinhos Pobres* (1936), *Rosa Maria no Castelo Encantado* (1936), *As Aventuras de Tibicuera* (1937), *O Urso com Música na Barriga* (1938), *A Vida do Elefante Basílio* (1939), *Outra Vez os Três Porquinhos* (1939), *Viagem à Aurora do Mundo* (1939), *Aventuras no Mundo da Higiene* (1939), *Gente e Bichos* (antologia, 1956), *O Diário de Sílvia* (fragmentos, 1976).

Narrativas de Viagem – *Gato Preto em Campo de Neve* (1941), *A Volta do Gato Preto* (1946), *México* (1957), *Israel em Abril* (1969).

Biografia e Memórias – *O Escritor diante do Espelho* (1966), *Um Certo Henrique Bertaso* (1972), *Solo de Clarineta 1* (1973), *Solo de Clarineta 2* (1976).

Ensaio – *Brazilian Literature: an Outline* (1945, nos EUA), publicado no Brasil em 1995 com o título de *Breve História da Literatura Brasileira*.

Um escritor que escreve suas memórias está fechando a porta atrás de si. Gentilmente, ele conduz o visitante pelas alamedas possíveis. É um risco que assume, deliberando dar a versão mais íntima e definitiva sobre sua vida e sua obra. Ele está se apossando do tempo fugidio de uma existência e um trabalho, por meio de suas lembranças e seus sentimentos. Mas a memória não é exatamente a melhor fonte para recompor uma vida. A memória, sendo lembrança e esquecimento, precipita-se em preencher os vazios com um escopo nem sempre fiel à realidade dos fatos. O que temos, na verdade, é uma versão atualizada do passado. Momentos mais importantes do tempo vivido e as habituais conexões de causa-efeito, como elos menores da corrente principal, se reúnem em algo novo, que não é nem realidade, nem ficção. Evocação, remorso, nostalgia, culpa, dúvida. E a sensação de triunfo por terem sido dominadas por sua vontade todas as coisas que tantas vezes pareciam lhe escapar pelos dedos e agora estão firmes em suas mãos, controladas por sua memória.

Casanova, George Simenon, Mark Twain, Benjamin Franklin, Tolstói, Anthony Burgess, Graham Greene e tantos outros devem ter experimentado, nem que fosse por instantes, a alegria de viver novamente. Eram homens que viviam da palavra (eram políticos, sedutores e escritores), e ela lhes era muito mais cara e significante, era um instrumento de trabalho e transmissora de suas reflexões e emoções mais profundas. As memórias, então, resultam de algo como remexer num velho baú há muito não aberto, baú onde, ao longo do tempo, coisas se acumulavam no caos da existência, nas exigências do tempo, nos fatos consumados. Escrever memórias é pôr em ordem essas coisas, tirar o pó, estabelecer uma hierarquia, lembrar. Um escritor ao escrever suas memórias estará repassando não apenas os acontecimentos cruciais de sua vida, mas seu trabalho. As ligações entre os dois são tão indiretas que é difícil perceber onde se tocam, quando não inútil. Mas se a obra não ilumina a biografia, esta tem o dom de, num momento, apontar o núcleo energético que mobilizou essa obra e essa vida.

Solo de Clarineta, de Erico Verissimo, tem esse talento de abrir uma janela sobre uma das obras mais populares – e ao mesmo tempo subestimada – do romanceiro brasileiro. É o último livro de Erico, dividido em dois volumes. O primeiro foi publicado em 1973, o segundo em 1976 (póstumo). Está no primeiro volume um dos melhores momentos da literatura do escritor gaúcho. Ele conta como foi sua despedida do pai na estação da Viação Férrea, em Porto Alegre. É uma conversa curta, falta pouco para que Sebastião Verissimo tome o trem que o levará a São Paulo, para reunir-se à rebelião contra Getúlio Vargas, na Revolução Constitucionalista de 1932. Nenhum deles sabe, mas é um adeus. Sebastião desaparecerá durante os combates de 32 e nem seu paradeiro, nem seu túmulo, jamais serão conhecidos.

Mas naquele instante, naquela estação, pai e filho se medem nas diferenças que os separam de forma mais absoluta e que jamais serão resolvidas. É um texto soberbo, em que Erico usa toda a sua calejada arte literária para limpar o passado do sentimento do presente, recuperando, com maestria, a intensa, profunda emoção daquele momento, naquele momento. É um trabalho perfeito de ou-

À direita, cena de *Um Certo Capitão Rodrigo*, adaptado em minissérie da Rede Globo; abaixo, o escritor em 1949, ao lado de Luis Fernando Verissimo, mostrando a um repórter *O Continente*, primeira parte de *O Tempo e o Vento* (quando o título da trilogia ainda era invertido); à esquerda, e nas páginas seguintes, esboços, desenhos e anotações que fazia em suas obras

rivesaria literária. Este é o paradoxo da arte literária: é preciso muita literatura para escapar da literatura. É o que Erico consegue nesse trecho, para o qual ele encaminha o leitor (e se encaminha) com suavidade. Sem um aviso, sem preparação, o texto surge, intenso, duro, seco, contrastando com o tom evocativo, levemente irônico, com o humor e a complacência, que são os tons dominantes em *Solo de Clarineta*.

O confronto, o conflito e a separação desse encontro estão presentes, sob as mais diversas formas, na literatura que começava a ser publicada nesse emblemático ano de 1932. *Fantoches*, um livro de contos, já era na época editado pela Editora Globo. No ano seguinte, Erico publicaria *Clarissa*, seu primeiro romance. Uma bela, sensível, romântica adolescente cercada por um mundo cru e mal temperado, seu idealismo alheio à feiúra das coisas, dos outros. O livro foi bem recebido pela crítica. A personagem Clarissa era, ao mesmo tempo, o oposto e a esperança de seu autor. Alegre, disposta, otimista, contrastava com o adolescente interno que ele fora no Colégio Cruzeiro do Sul, em Porto Alegre, com o rosto moreno, de sobrancelhas grossas ("um índio", como definiria ele mais tarde), tímido, avesso aos esportes, sem vida social.

O mundo em que ele se reconhecerá, não como personagem, mas como testemunha crítica, surgirá em seu segundo romance, *Caminhos Cruzados*, de 1935. No primeiro capítulo, a cidade está em plena madrugada, como uma paisagem submarina, desértica exceto pela sombra dos predadores que deslizam na sua implacável caça aos peixes pequenos. O romance está resumido aí. A vida na cidade é autofágica, os personagens são aproveitadores e, logo, vítimas na luta por emprego, dinheiro, status. Tudo é sacrificável. *Caminhos Cruzados* era o oposto de *Clarissa*, um mundo em carne viva, sarcástico, amargo, vendo tudo pelo seu lado mais sombrio. Um livro de aprendizado e lhe mostrava até onde ele seria capaz de caminhar pelo lado selvagem da existência. Não era o que ele queria para sua literatura. Não concebia um mundo apenas de sombras e habitado por animais de presa.

Seus romances seguintes, *Música ao Longe* (também de 1935) e *Um Lugar ao Sol*, de 1936, mostram que a vida não mudou, mas seus personagens têm mais energia e clareza na sua luta pela sobrevivência, que continua difícil e gerida no seu dia-a-dia pela brutalidade de propósitos. Mas será em 1938, com o romance *Olhai os Lírios do Campo*, que Erico obterá um grande sucesso de público, um sucesso que acabará atingindo os livros já publicados e os muitos que viriam posteriormente. Toda essa obra que agora começa a ser reeditada é atravessada pelo sentimento e a realidade da orfandade de pai. A trilogia épica *O Tempo e o Vento* sintetiza o que está diluído ao longo das outras obras. Na primeira parte, *O Continente*, são narradas a origem e a formação da família Terra Cambará,

FOTOS LEONID STRELIAEV/ALEV 06A1391-1974 / ALEV 04D0088-42 / ALEV 06A0982-1967

A SÁTIRA E A POLÍTICA

***Incidente em Antares* é um exemplo de como a obra de Verissimo muitas vezes supera a badalada literatura latino-americana. Por Daniel Piza**

É engraçado quando se descreve a popularização da literatura latino-americana, imediatamente associada a nomes como Mario Vargas Llosa e Gabriel García Márquez, e mal se lembra da literatura brasileira como parte desse universo. Mas o cartaz muito mais amplo que a literatura hispano-americana recebe até hoje na comunidade editorial internacional se deve ao idioma e ao *timing* em que ocorreu: o espanhol é muito mais conhecido que o português, e naqueles anos 60 e 70 o sabor ao mesmo tempo exótico e épico dessa literatura caiu no gosto de um público – especialmente o europeu – cansado das circunvoluções modernosas e saudoso de narrativas em grande escala, que retratassem a passagem de gerações e o levassem para um microcosmo peculiar.

Pois em Erico Verissimo, para não falar de tantos outros – como Guimarães Rosa e Machado de Assis –, os ingredientes estão todos ali. Certo, Verissimo não escreveu nem *A Guerra do Fim do Mundo*, de Llosa (inspirado por outro clássico da língua portuguesa, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha), nem *Cem Anos de Solidão* ou mesmo *O Amor nos Tempos do Cólera*, ambos de García Márquez. Mas fez, entre outros bons livros, um ciclo romanesco admirável em *O Tempo e o Vento*, com personagens fortes e andamento ambicioso que fazem qualquer leitor se transportar aos pampas, a suas guerras e aos seus amores. E quantos estudiosos da literatura hispano-americana conhecem *O Tempo e o Vento*?

E não pára por aí. Verissimo escreveu também *Incidente em Antares*, que pode ser considerado uma espécie de antecessor dos romances políticos como *O Outono do Patriarca*, outro García Márquez. Como não bastasse, o livro tem algo de "realismo fantástico" – o triste rótulo que a tal comunidade editorial internacional tascou na literatura hispano-americana. Ao mesmo tempo, trata-se de literatura inconfundivelmente brasileira, digna de uma tradição de sátira que faria Machado rir. Os habitantes do vilarejo vão saindo dos seus túmulos e reclamando seus privilégios, com uma sede de poder disfarçada em títulos e pomposidades, em jeitinhos e pseudo-intimidades. Ao fundo, passam as gestões "republicanas" de um país onde a coisa pública continua a ser desviada para usos privados. A galeria de tipos de *Incidente em Antares* deve ter inspirado o maior teledramaturgo brasileiro, Dias Gomes, apesar de em 1994 a Rede Globo ter adaptado o livro em minissérie de triste memória.

Os personagens de *Incidente em Antares* fazem pensar na literatura de Jorge Amado, com coronéis, prefeitos, padres, jornalistas, etc. Mas há duas diferenças fundamentais: Verissimo não põe uma classe social como virtuosa e a outra como dominante, e cenas sensuais aparecem no registro crítico, pois os poderosos fazem uso de mulheres humildes como objetos. Os personagens também debatem assuntos reais da política, como o suicídio de Getúlio Vargas e a renúncia de Jânio Quadros, e, na boca de uma mulher, Quita, aparecem palavras sábias: "Somos todos uns sentimentais. Um povo como o nosso adora as meias soluções, as compressas d'água quente. Nada é sério mesmo, neste país". Não por acaso, a maior parte dos fatos da história se dá em 1963, um ano antes do golpe militar. O livro, escrito em 1971, é corajoso como poucos outros romances do período. O final, que denuncia a supressão da liberdade, é o fecho perfeito para uma história que o próprio Verissimo disse reunir todas as qualidades de seus outros livros.

Como o Graciliano Ramos de *Angústia*, antecessor da ficção existencialista francesa, ou as obras de Mario Palmério e José Cândido de Carvalho, que não têm um décimo da fama de Juan Rulfo ou Carlos Fuentes, Verissimo merece platéia mais internacional.

Na página oposta, Erico Verissimo em foto de 1974, examinando o mapa da França, a propósito do capítulo que narraria suas viagens no segundo volume de *Solo de Clarineta* (1976); à dir., com Mario Quintana, durante programa na Rádio Guaíba, na década de 60

O Que e Quanto

Incidente em Antares, **Editora Globo, 460 págs., preço a definir**

Ao lado, Erico Verissimo com a mulher, Mafalda Halfen Volpe, e Luis Fernando Verissimo, em Porto Alegre, em 1941; na página oposta, o escritor em 1970, recebendo um grupo de professores em sua casa

central também dos outros dois romances, *O Retrato* e *O Arquipélago* (*leia texto adiante*).

O princípio da trilogia está nas missões jesuítas, em 1745, com Pedro Missioneiro, o mestiço de índia com branco, espanhol ou português – a mãe nunca lhe contou, talvez nem ela soubesse. É educado e formado pelos jesuítas. Quando as missões são destruídas, foge e se torna soldado ou bandido. Mais tarde, empregado pela família Terra, engravidará a filha, Ana Terra, e será assassinado, iniciando um ciclo sempre marcado pela morte. Ana Terra, por sua vez, foge com o filho para Santa Fé depois que sua família é morta por bandidos castelhanos. Anos depois, a neta de Ana Terra, Bibiana, casará com o capitão Rodrigo Cambará, que ninguém sabe de onde veio e de quem é filho. Desse casamento nascerá Bolívar. Logo o capitão Rodrigo será morto na guerra. Seu filho, criado pela mãe, casará, terá um filho e será morto por um capanga da família inimiga dos Cambarás. O filho, Licurgo, será criado pela avó. Casa com uma prima, que morre depois de ter dois filhos.

Licurgo será um pai distante, seco, quase cerimonioso, ao estilo dos Terras. Os meninos serão criados pela tia e madrinha, Maria Valéria Terra. Dos filhos, só um, Rodrigo, casará. O outro, Toríbio, terá um filho natural com uma lavadeira e nunca o assumirá. Rodrigo vai para o Rio de Janeiro na Revolução de 1930 e se torna homem de copa e cozinha de Getúlio Vargas. Enrodilhado pela política e pelas noitadas de jogo e mulheres, mal verá os filhos crescerem. Terá quatro filhos e eles nem conhecerão o pai direito. Órfãos com um pai bem vivo.

A ausência, perda ou desinteresse do pai atravessa a obra de Erico Verissimo com freqüência mais do que sugestiva. Se o encontro com o pai na estação da Viação Férrea oferece a oportunidade de se reconhecer uma certa constante na obra de Erico, ele certamente não é a sua origem. Ele é, sim, o momento decisivo e, sem que nenhum dos dois o soubesse, definitivo, de uma diferença mais antiga. Esse desamparo inicial, ou, ao menos, o sentimento de desamparo, dá a Erico uma sensibilidade aguda para a questão social. Para a diferença, para a existência do outro, para o desamparo coletivo diante das omissões e desinteresse do pai-patrão, pai-governo, pai-Estado. Não é preciso procurar muito para encontrar toda essa percepção da realidade social em seus livros.

A OBRA DE CAMBARÁ

A trajetória de uma família em que as evocações épicas dão lugar ao desencanto. Por Luis Fernando Verissimo

Os prazeres da leitura de *O Tempo e o Vento* – os grandes personagens, a narrativa cativante, a interação da ficção com a História e o fascínio desta História – subvertem uma adequada apreciação do feito puramente técnico da trilogia. Acho que não existe coisa parecida na literatura mundial. É uma obra que dispensa, quase desencoraja, a análise formal, pois deter-se nos detalhes da sua construção é literalmente perder o melhor da história, e ao mesmo tempo é auto-referenciada a um extremo inédito em romances históricos com a mesma ambição e popularidade, e raro até em literatura deliberadamente "de vanguarda", em que a autoconsciência e a experimentação com a forma é que dispensam o resto (às vezes principalmente o prazer). O primeiro e o terceiro volumes de *O Tempo e o Vento* são, em termos cinematográficos, tomadas panorâmicas, separadas pelo close-up do segundo volume, *O Retrato*. Nos títulos do primeiro e do terceiro volumes, *O Continente* e *O Arquipélago*, está a intenção do autor. "O continente" era o continente de São Pedro, nome original do espaço em que se desenrola o começo da história. Vistos de longe, o espaço e a história têm uma unidade que só pode ser reproduzida pela simplificação épica e pela poetização mítica. Assim os capítulos intercalados de *O Continente* são evocações épicas das figuras inaugurais da história dos Terra Cambará, como Ana Terra e o Capitão Rodrigo, o relato também épico do cerco do Sobrado onde está reunida a família numa das tantas revoluções da região, e extraordinários trechos "líricos" que resumem o resto da história da época, e que na sua forma poética aberta não têm similar, que eu saiba, na literatura brasileira. No terceiro volume o "continente" virou um arquipélago, a unidade tanto da família quanto do espaço pulverizou-se e tornou-se irrecuperável, ou apenas recuperável de uma forma crítica, em que o épico sucumbe ao ceticismo não mitigado pela distância. Os trechos "poéticos" do primeiro volume são substituídos pelas anotações da personagem Alice, a evocação lírica do passado dá lugar à observação desencantada de um cotidiano nada mítico. O terceiro volume é o primeiro desencantado. O Sobrado está de novo cercado, mas desta vez metaforicamente, pela morte iminente do patriarca e o fim iminente do poder da sua família. Quando Floriano Cambará, o personagem do autor, critica os mitos épicos que muitas vezes disfarçaram as misérias da História do seu Estado, o terceiro volume está comentando o primeiro, a obra se virou sobre si mesma. Floriano começa a escrever a história romanceada da sua família. A primeira linha do seu livro é a primeira linha de *O Tempo e o Vento*. Mas se o livro que ele vai escrever é o mesmo livro de Erico Verissimo, nunca saberemos.

A guerra solitária de Ernesto Sabato

Relançamento de *Sobre Heróis e Tumbas* ajuda a recuperar o grande papel do escritor na literatura latino-americana

Por Hugo Estenssoro

O escritor e seus quadros, em foto de 1999: apesar de nunca ser ignorado por seus pares, acabou relegado a um injusto papel secundário

FOTOS LAURA KOVENSKI

O relançamento no Brasil, em nova tradução, do romance *Sobre Heróis e Tumbas* (1961), do argentino Ernesto Sabato, é um acontecimento literário. Há poucas semanas, um dos maiores ensaístas da atualidade, o italiano Claudio Magris, proclamava no *Corriere della Sera* que este romance (junto com *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa) é um dos maiores do século 20. Tem toda a razão. Contudo, Sabato sempre foi uma espécie de escritor marginalizado na história da literatura latino-americana, que teve um festejado *boom* nas décadas de 60 e 70, com escritores como Julio Cortázar, Carlos Fuentes e Gabriel García Márquez.

Na verdade, esse fenômeno nunca foi tão latino-americano assim. Hoje sabemos — graças a livros como as memórias do poeta e editor catalão Carlos Barral e de romancistas como o peruano Mario Vargas Llosa e o chileno José Donoso — que a verdadeira natureza do *boom* foi um misto de comércio e política espanhóis. O lançamento de uma brilhante geração de narradores latino-americanos, todos de esquerda, compensava, comercial e ideologicamente, as frustrações editoriais da Espanha franquista.

Até aí, nada demais: faz-se o que se pode. Infelizmente, o êxito do *boom* foi tão inesperadamente avassalador que, como aconteceu com o Modernismo anglo-saxão (e o brasileiro), passou a ser uma lente deformadora da história literária hispano-americana. Só [illegible]ora estão sendo reavaliadas na justa m[illegible]dida figuras supremas como o cubano [illegible] Lima (cujo *Paradiso* é de 1966), [illegible]do por não aderir à revolução, ou mestres menores, como o peruano Julio Ramón Ribeyro ou o guatemalteco Augusto Monterroso. É claro que nenhum deles, nem Sabato, foi simplesmente ignorado, e deve se assinalar que não houve complô nem má-

fé, apesar do papel excludente que teve freqüentemente a ideologia hegemônica dos meios culturais de esquerda.

Comparem-se, por exemplo, as vidas de Julio Cortázar, uma das vedetes, e Sabato. Argentinos da mesma geração, os dois são acolhidos desde os seus primeiros escritos, ainda na década de 40, pelo establishment literário. Suas trajetórias ideológicas, porém, são quase opostas. Cortázar, o lúdico esteta puro que foge das vulgaridades populistas do peronismo em 1951 para estabelecer-se definitivamente em Paris, terminaria como propagandista das revoluções cubana e nicaragüense. Já o comunista adolescente que foi Sabato, que partilhava com os peronistas a oposição à oligarquia, foi antiperonista por questão de princípio, ficou na Argentina apesar de ter fartas possibilidades de emigrar e terminou por declarar-se uma espécie de anarquista. Daí que quando García Márquez pediu-lhe numa ocasião a sua assinatura para um documento contra a tortura na América Latina, Sabato preferiu romper com o colombiano por ele não ter incluído na lista as do regime cubano.

O que explica, então, o atordoante sucesso de Cortázar com *O Jogo da Amarelinha* (1963) e a relativa penumbra em que Sabato mergulhou? Há vários fatores, nem todos necessariamente mesquinhos. O leitor brasileiro não pode imaginar a esfuziante descoberta que representou para o público de língua castelhana a leitura de Cortázar. Ao contrário do português brasileiro, em plena liberdade desde 1922, o castelhano latino-americano (e o da Espanha) não tinha atingido ainda a sedosa agilidade de uma língua que conseguisse pôr em perfeita sincronia a fala familiar e a linguagem culta. Numa literatura dominada (aos olhos do grande público) pelo pedantismo dos "tolos sérios", a elegante e irônica síntese obtida por Cortázar inaugurou uma época cujos beneficiários foram os escritores de hoje, bons e ruins. Mas passada a novidade revolucionária, as fraquezas do Cortázar romancista (seus contos são muito superiores) são hoje evidentes.

Sabato, que encarnou em *Sobre Heróis e Tumbas* a guerra civil permanente – fria, quente ou suja – que é a história da Argentina

Sobre Heróis e Tumbas pertence a um período anterior. Ao mesmo tempo, e paradoxalmente, sua contemporaneidade era indiscutível. Isso se explica pelo simples fato de que Sabato estava a desenvolver, como todos os bons escritores, uma tradição. De fato, desde a década de 20, e com Jorge Luis Borges à frente, a literatura argentina tinha procurado, com sucesso cada vez maior, uma síntese da língua popular com o idioma culto. Mas, tão importante quanto o instrumento lingüístico apropriado, o fôlego narrativo é fundamental, pois o romance é a épica de um momento humano absoluto. *Sobre Heróis e Tumbas* é um dos poucos romances latino-americanos que atinge essa qualidade universal. Daí as confusas relações de Sabato com o *boom*: apesar de sua simultaneidade, Sabato fechava um período literário, enquanto os outros inauguravam um fenômeno de popularização da alta literatura.

Tem mais. O romance de Sabato, ao contrário da maioria das obras do *boom*, não é apenas um artefato estético. Se romances como *Cem Anos de Solidão*, *Paradiso* ou *Grande Sertão: Veredas* são de perfeição tolstoiana, o de Sabato é de um trágico desleixo dostoievskiano. Não se trata de um caso de incapacidade técnica. Em *O Túnel* (1948), por exemplo, Sabato aplica uma tersa solidez narrativa muito admirada por Camus e Thomas Mann. O que acontece é que a descosida estrutura do romance era necessária para plasmar as rasgadas imperfeições da vida e do destino. Um destino, ademais, que como em todas as supremas obras de ficção é inseparável da história que o engendra. Os heróis e as tumbas do romance são os das elites argentinas que, no século longo que vai da independência à "década infame" dos anos 30 e o surgimento do peronismo em 1943, conseguiram fazer um país digno de ser membro honorário do Primeiro Mundo. Isto é, a Argentina de Borges e seus antepassados. Nas suas memórias *Antes do Fim*, Sabato recorda como, na companhia do establishment literário da década de 40, ele "se sentia uma espécie de bárbaro". Filho de imigrantes italianos, sabia que para democratizar a Argentina, para incluir os recém-chegados como ele, seria preciso destruir essa Argentina histórica, rica e culta. A Argentina que tinha recebido seus pais à procura de fortuna, que tinha feito dele — democrática e generosamente — um cientista de nível internacional, e cuja elite tinha-o recebido com os braços abertos considerando apenas seus méritos literários. As relações de amor-ódio com todos aqueles cegos — Borges, a elite cultural, a oligarquia — foram sempre para Sabato uma guerra civil interior. E seu romance encarna a guerra civil permanente, fria, quente, ou suja, que é a história da Argentina. "Nossa desgraça", pensa um personagem, o jovem Martín, "era que não havíamos terminado de levantar uma nação quando o mundo que tinha lhe dado origem começou a ranger e logo a desmoronar-se." A imensa solidão desesperada do escritor Ernesto Sabato é a do argentino Ernesto Sabato. Sua solidão é a tragédia de Abel se ele tivesse sido o assassino de Caim.

O Que e Quanto

Sobre Heróis e Tumbas, de Ernesto Sabato, tradução de Rosa Freire d'Aguiar, Companhia das Letras, 624 págs., R$ 45. Outros livros do autor também lançados pela editora: *O Túnel*, tradução de Sérgio Molina, 152 págs., R$ 23,50 e *Antes do Fim: Memórias*, tradução de Sérgio Molina, 168 págs., R$ 23,50

O ego de Clarice

Ao buscar a "autobiografia involuntária" da escritora na sua obra, livro desconsidera a ilusão que se funde tanto à realidade quanto à ficção

Determinada a ler a vida de Clarice Lispector por meio de sua obra, desvelando a "intenção autobiográfica (não planejada) percorrendo cada um de seus escritos", Lícia Manzo acrescenta o ensaio *Era Uma Vez: Eu – A Não-Ficção na Obra de Clarice Lispector* (Editora UFJF, 240 págs., R$ 22), à "sua folha de serviços prestados à obra" da escritora. Manzo tem como objetivo comprovar a tese de que "Clarice esboça, através de sua literatura, um percurso irreversível em direção à primeira pessoa, ao texto confessional, ao 'eu', (...) acabando por converter-se no personagem central de seus escritos". A seleção dos textos de Clarice obedece à análise que privilegia: àqueles que mais se prestam a uma leitura autobiográfica somam-se os depoimentos do filho, da irmã da escritora, dos amigos Olga Borelli, Affonso Romano de Sant'Anna, entre outros, e do ex-psicanalista da escritora.

"Em que medida podemos esperar extrair a *verdade* de uma autobiografia ou um diário, e a *ficção* de um conto, novela ou romance?", é a pergunta que orienta a leitura de Manzo. A resposta vem ao tratar de *Perto do Coração Selvagem* (1943), primeiro romance da escritora: a obra "nos serve (...) como um caleidoscópio... É o autor que se funde aos personagens, o personagem que se sobrepõe ao autor, e assim por diante". Tal procedimento, no entanto, levanta questões importantes: caso consideremos que será a evidência da realidade psíquica como ficção – como propõe Manzo, afinal – que terá efeito de verdade sobre leitor e autor, explicitando sua "intenção autobiográfica", tal residiria na desconstrução do lugar ocupado pelo sujeito no texto, configurado pelas imagens do autor e do escritor, por sua encenação como narrador, personagem e leitor. Manzo, no entanto, entende que é da "incapacidade (de Clarice) de sair de dentro de si mesma", "dessa surdez com relação ao outro que se constrói sua voz radical, independente, selvagem, absoluta", "em que texto e experiência pessoal pareceriam amalgamados..."

Assim, ainda que a força do imaginário que impulsiona a escrita seja resultante do processo ambivalente do escritor se valer de uma relação próxima e distante com a realidade, como que numa espiral de um movimento de identificação e tomada de distância, Manzo parece desconhecer que o "eu" é, afinal, o lugar da ilusão. Clarice, no entanto, o soube sempre: talvez por isso escrevera em carta a Lúcio Cardoso, em 1940, "é que eu não sou senão um estado potencial, sentindo que há em mim água fresca, mas sem descobrir onde é sua fonte". – GIOVANNA BARTUCCI

Abaixo, o livro de Manzo, e, ao lado, a escritora: confissões?

O legado do sertão

O húngaro Sándor Márai encena, no romance *Veredicto em Canudos*, uma derradeira batalha entre o indivíduo e o mundo

Acima, capa do livro: apagar de luzes longe do mundo

Como se tivesse aparecido num daqueles alfarrábios mágicos que povoam o ficcionário borgiano (embora sem tanto charme), sai no Brasil o romance *Veredicto em Canudos*, do escritor húngaro Sándor Márai (Companhia das Letras, 176 págs., R$ 23), já conhecido do público por *As Brasas* e *O Legado de Eszter*. Sem nunca ter estado no Brasil, mas fascinado com a história da renhida resistência de sertanejos liderados por Antônio Conselheiro nos confins de um país igualmente longínquo, Márai buscou na edição comentada em inglês de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, os elementos para reconstruir com a fidelidade possível o sertão baiano. Diante da paisagem e do léxico exótico, isso nem sempre foi possível, e coube ao tradutor Paulo Schiller contornar alguns escorregões. Mas isso pouco importa diante do imaginado e igualmente fascinante apagar de luzes de Canudos, quando o narrador, um velho bibliotecário de São Paulo, ex-cabo do Exército da República, presencia o diálogo bizarro – em inglês – de uma prisioneira do vilarejo, possivelmente uma irlandesa, e o ministro da Guerra, o marechal Carlos Machado de Bittencourt. Num ambiente sufocante, a poucas horas do extermínio total de Canudos, trava-se uma derradeira batalha do indivíduo contra a história, como se o destino do Brasil – ou da Hungria, que seja – se confundisse com o do mundo e de todas as suas dolorosas utopias. – ALMIR DE FREITAS

FOTO AJB

POR LUÍS AUGUSTO FISCHER

LIMITES DA MILITÂNCIA

***Duas Tardes*, de João Anzanello Carrascoza, tropeça no sentimento de culpa e na linguagem antiquada para apresentar os miseráveis do país**

Todo sujeito que tenha alguma vez começado a pensar no Brasil já se deu conta do abismo social que há entre ricos e pobres. Para isso, não é preciso muita sofisticação, daí não haver muito mistério em explicar as limitações de nossa literatura no que se refere ao registro da gente pobre. Literatura feita por poucos para ainda muito poucos, contam-se em poucos dedos as experiências literárias bem-sucedidas sobre a matéria-prima da vida dos deserdados: alguém vai lembrar o Graciliano Ramos de *Vidas Secas*, outro vai pensar num caso raro como o de Dyonélio Machado em *Os Ratos* ou evocará o papel de "regionalistas" como Simões Lopes Neto, outro ainda lembrará o papel precursor de Aluísio Azevedo, até chegarmos a Dalton Trevisan, João Antônio e Rubem Fonseca. Hoje em dia o tema voltou com força, na geração que agora orça pelos 40 anos. Não podia ser muito diferente, dada a brutalidade da vida social, que obriga à reflexão. Com dicções diversas e acerto análogo nos exigentes termos da literatura, têm aparecido escritores como Paulo Ribeiro (*Vitrola dos Ausentes*), Fernando Bonassi (com o recente *São Paulo/Brasil*), Luiz Ruffato (*Eles Eram Muitos Cavalos*), para ficar em poucos e bons. Um outro exemplo desse grupo é João Carrascoza, com o livro de contos *Duas Tardes*, que resolve enfrentar o tema, tão urgente eticamente quanto perigoso literariamente.

Mas a obra fracassa. Focalizando figuras pobres e miseráveis do quadro social brasileiro, mais suburbanas e interioranas do que habitantes das grandes cidades, incide no erro maior entre todos – a perspectiva comiserativa, que trata a gente pobre desde fora, de um ângulo narrativo culposo, filho daquela consciência que vem das boas intenções e resulta em má literatura. Para piorar ainda, a linguagem de seus contos impressiona negativamente pelo preciosismo de feição antiquada, pela pseudopoeticidade com que arma as comparações, pelo amontoado de clichês – coisas como "largos sorvos" ao beber algo, um "aroma forte de café" que "invadiu o ar", a "plumagem irisada" de um galo, uma dor que "estava à espreita como uma serpente pronta para o bote", uma frase como "De súbito, a porta rangeu e um vulto se esgueirou sorrateiramente".

Há ainda outros problemas. Um dos contos, *Travessia*, relata a fuga de uma família para outro país, que fica para lá do topo de altíssimas montanhas. Nem por não haver no Brasil tal geografia será impossível inventar um enredo aí, claro; mas é preciso ser consistente, com personagens fortes, como já provaram um escritor clássico como Sérgio Faraco ou o inventivo Wilson Bueno, especialistas em fronteiras. E nem falemos dos equívocos de *Um Instrumento*, inverossímil louvor pseudolírico de um consertador de instrumentos musicais com um impossível talento espontâneo desde a mais tenra infância, que afirma poder construir um sonoro triângulo com as mudas hastes de alumínio de uma antena de televisão.

Carrascoza, que dá mostras de dominar a carpintaria narrativa e tem o ímpeto do registro da vida, certamente dispõe das condições para dar o salto mágico que pode tornar os miseráveis da vida aqueles seres imaginários intensos e surpreendentes com que todos nós podemos nos medir, para melhor entender o que é mesmo que estamos fazendo aqui.

FOTO DIVULGAÇÃO

Acima, o livro e seu autor: equívocos, apesar do ímpeto de registrar a vida

Duas Tardes, de João Anzanello Carrascoza, Boitempo, 108 págs., preço a definir

TÍTULO	**Adeus às Armas** Bertrand Brasil 352 págs., R$ 34	**Animal Tropical** Companhia das Letras 344 págs., R$ 32	**O Pai Goriot** Estação Liberdade 296 págs., R$ 27	**O Declínio do Egoísta Johann Fatzer** Cosac & Naify 256 págs., R$ 40	**Por Onde Anda a Virtude?** Berlendis & Vertecchia 240 págs., R$ 29
AUTOR	Prêmio Nobel de Literatura de 1954, o americano **Ernest Hemingway** (1899-1961) é um dos maiores representantes da chamada "geração perdida" do entreguerras. Entre suas obras estão *Por Quem os Sinos Dobram* e *O Sol Também Se Levanta*.	**Pedro Juan Gutiérrez** nasceu em Cuba, em 1950, mas é mais conhecido no exterior. Teve vários empregos antes de chegar à literatura – de cortador de cana a jornalista. No Brasil já foram publicados *Trilogia Suja de Havana* e *O Rei de Havana*.	**Honoré de Balzac** (1779-1850) é um dos grandes nomes da literatura francesa, com clássicos como o famoso *A Mulher de Trinta Anos* e *Eugênia Grandet*. Grande parte de sua obra foi posteriormente absorvida no monumental *A Comédia Humana*.	**Bertolt Brecht** (1898-1956) é um dos maiores dramaturgos de todos os tempos, com peças como *Galileu*, *Mãe Coragem e Seus Filhos* e *Santa Joana dos Matadouros*. Militante do PC, desenvolveu a concepção do teatro épico, crucial para a dramaturgia moderna.	Escritora e ensaísta, a italiana **Fernanda Pivano** nasceu em 1917 e notabilizou-se pelas traduções de autores de língua inglesa, como Henry Miller, Saul Bellow e Faulkner, além das obras da *beat generation* de Jack Kerouac e Allen Ginsberg.
TEMA	Em meio à brutalidade da Primeira Guerra Mundial, a história de amor entre Frederic Henry – alistado no Exército italiano como motorista de ambulância – e a enfermeira escocesa Catherine Barkley.	Narrativa semi-autobiográfica em que o autor expõe os extremos de sua vida, que vai do anonimato na miséria de Havana ao conforto de Estocolmo, onde é festejado – ainda que como "animal tropical".	Contraposta à história do fim da vida do velho e viúvo Goriot, a trajetória do jovem ambicioso Eugène de Rastignac, que deixa a província em busca do sucesso na Paris do século 19.	Peça – inacabada – que apresenta os conflitos de quatro soldados alemães, escondidos num pequeno apartamento após desertarem do exército na Primeira Guerra Mundial.	Em 31 relatos, a história de uma mulher que, depois de vivenciar os anos feministas, ainda lida com sentimentos contraditórios diante dos homens e seus estratagemas de conquista.
POR QUE LER	O romance, um dos melhores sobre o período, é marcado por um forte contraste entre a ternura buscada pelo indivíduo e a tragédia do mundo, o que Hemingway sabia fazer como poucos.	Contrastando os dois mundos, a narrativa acaba apresentando um terceiro, em que só existe um individualismo radical, expresso na linguagem crua e obscena de uma espécie de apátrida.	Publicado originalmente em forma de folhetim, entre 1834 e 1835, a história traça um dos mais contundentes retratos das mazelas e hipocrisias da sociedade francesa da época.	Escritos arduamente entre 1927 e 1932, os fragmentos da peça (inicialmente chamada apenas *Fatzer*) trazem à luz um período menos conhecido, mais experimental, do dramaturgo.	Pela complexidade psicológica da personagem central, que espelha a rica experiência da autora, testemunha de todos os movimentos (e modismos) políticos do século 20.
PRESTE ATENÇÃO	No modo como o autor, que também foi voluntário na Itália, usava sua experiência pessoal na escrita, o que seria repetido em *Por Quem os Sinos Dobram*, baseado na sua luta na Guerra Civil Espanhola.	No jogo entre realidade e fantasia, em que o autor, ao mesmo tempo em que cria um personagem de si mesmo – com o mesmo nome, experiências e profissão –, avisa que o livro é uma obra de ficção.	Na vasta galeria de tipos do autor, cuja complexidade o levou a criar o chamado "retorno de personagens" em outros romances – uma das características cruciais de sua obra.	No fato – importante – do texto final ser o resultado de uma compilação feita por Heiner Müller, que utilizou critérios muito pessoais para organizar os manuscritos de Brecht.	Na maneira como a autora mantém a unidade temática do romance, apesar de ele ser dividido em episódios, grande parte deles identificada por um personagem masculino.
EDIÇÃO	Destaque para a tradução de Monteiro Lobato. A capa não é das mais felizes.	Um contratempo para bibliotecários: a ficha de catalogação classifica o romance de "israelense".	Com cronologia e textos adicionais, mas a diagramação compacta dificulta um pouco a leitura.	Tradução de Christine Röhrig, com um diversificado e bem impresso material iconográfico.	No bom e sóbrio padrão da premiada coleção *Letras Italianas*, que já chega a quase 20 volumes.
TRECHO	*"(...) qualquer coisa dentro de minha cabeça moveu-se, como aqueles contrapesos internos dos olhos das bonecas, e bateu-me lá pelo lado de dentro contra as órbitas dos olhos. Senti calor nas pernas e umidade, e calor e umidade também dentro dos sapatos. Sabia que fora ferido e levei a mão ao joelho. E meu joelho não estava mais lá. Minha mão afundou-se." (pág. 70-71)*	*"Há muitas mulheres assim girando pelo mundo: embotadas. Bocejam e entediam. Às vezes, inventam de criar gatos ou cachorros, e não sabem o que fazer. Algumas acham que seria útil ter uma aventura com um macho primitivo e brutal. (...) Acham que estão capacitadas porque quando jovens partiram para o sul com uma mochila e muito pouco dinheiro."* (pág. 78)	*"No momento em que o dinheiro se insinua no bolso de um estudante, ele ergue em si mesmo uma coluna fantástica na qual se apóia. Seu andar melhora, sente um ponto de apoio para sua alavanca, tem o olhar pleno, direto, movimentos ágeis; na véspera, humilde e tímido, receberia bordoadas; no dia seguinte, espancaria um primeiro-ministro."* (pág. 112)	*"Se antigamente os espíritos vinham do passado/ Agora vêm do futuro, também/ Lastimosos, suplicantes, paralisantes e intangíveis/ Constituídos somente da matéria de seu próprio espírito/ Do seu medo antes de tudo, pois sempre o medo/ Indica o que está por vir, do olho/ Sai um nervo direto para o medo. Esse espírito do homem das massas/ Me paralisa particularmente."* (pág. 153)	*"Aparentava ter vinte anos menos, e os olhos, apesar das lágrimas, ainda eram grandes e intensos. Perseguiam-me jovens escritores não publicados e jovens pintores não expostos, que programavam seduzir-me para serem ajudados e que eu ajudava como podia, sem me deixar seduzir e sem me divertir com o jogo ancestral."* (pág. 113)

TÍTULO	**Um Diário do Ano da Peste** Artes e Ofícios 288 págs., R$ 28	**Pequenas Criaturas** Companhia das Letras 288 págs., R$ 28	**O Invasor** Geração Editorial 232 págs., R$ 29	**Poesia Seiscentista** Hedra 304 págs., R$ 37	**Do Palco à Página** Casa da Palavra 128 págs., R$ 23
AUTOR	Autor de dois grandes romances, *Robinson Crusoe* e *Moll Flanders*, o jornalista e escritor britânico **Daniel Defoe** (1660-1731) também teve sua vida marcada pelo ativismo em prol da liberdade religiosa, da livre iniciativa econômica e de reformas políticas na Inglaterra.	Nascido em 1925 em Juiz de Fora, o contista, romancista e roteirista **Rubem Fonseca** mudou-se para o Rio de Janeiro, onde foi delegado de polícia. Entre suas principais obras estão *A Coleira do Cão*, *Feliz Ano Novo*, *A Grande Arte* e *Buffo & Spallanzani*.	O paulista **Marçal Aquino** nasceu em 1958 e ganhou projeção com livros de contos como *O Amor e Outros Projetos Pontiagudos*. Em meados da década de 90 começou a trabalhar como roteirista, fazendo uma parceria com o diretor Beto Brant.	**Alcir Pécora**, organizador da antologia, é professor de Teoria Literária da Unicamp e autor, entre outros, de *Teatro do Sacramento* e *Máquina de Gêneros*. Atualmente, coordena também a reedição das obras completas de Hilda Hilst.	Nascido em 1945, **Roger Chartier** é professor da École des Hautes Études en Sciences Sociales, em Paris. Colaborou com a coleção *História da Vida Privada* e também teve recentemente publicado no Brasil *Aventura do Livro – Do Leitor ao Navegador* (Unesp).
TEMA	Relato de um personagem, identificado apenas pelas iniciais H.F., sobre a epidemia de peste bubônica que, no verão de 1665, matou mais de 70 mil pessoas em Londres.	Reunião de contos, em sua maioria curtos, nos quais predominam os temas de violência e sexo, típicos do autor, e seus personagens – decadentes, assassinos e compulsivos sexuais.	Romance e roteiro da história de dois empreiteiros que contratam um matador para eliminar o terceiro sócio. Feito o serviço, o assassino começa a se infiltrar na vida dos dois em busca de mais vantagens.	Seleção de poemas portugueses escritos e editados nos séculos 17 e início do 18, extraídos basicamente de duas coletâneas da época – *Fênix Renascida* e *Postilhão de Apolo*.	Análise, dividida em quatro ensaios, das relações entre a oralidade e a escrita, abordando as várias formas de transcrição dos textos teatrais entre o Renascimento e o Iluminismo.
POR QUE LER	O livro é um dos pioneiros na mistura de ficção e reportagem, criando personagens e situações dentro de um contexto que se ampara em fatos e estatísticas reais.	Pela inegável concisão da prosa de Rubem Fonseca, que só não é mais eficaz em razão da redundância de certos temas e de uma inclinação para misturar citações com escatologia.	Num processo inverso ao habitual, o livro tem a singularidade de ter sido escrito durante a roteirização e a criação do filme homônimo de Beto Brant, chegando ao público primeiro como cinema.	O livro é uma oportunidade de conhecer autores como Antônio Barbosa Bacelar e Violante do Céu, que, embora fundamentais no período, são desconhecidos do grande público.	No conjunto, o estudo consegue fazer, com erudição e clareza, uma leitura que abarca tanto a história das idéias quanto a evolução do próprio teatro e do mercado livreiro do período.
PRESTE ATENÇÃO	Na abundância de histórias e informações colhidas, formando um verdadeiro documento sobre o alastramento da peste, as medidas sanitárias da época e a reação da população.	Nos contos narrados em primeira pessoa, nitidamente a forma preferida pelo autor, nos quais pode expressar de forma direta as canalhices – e algumas contradições – dos personagens.	No fato de a narração ser feita pelo empresário Ivan (interpretado no filme por Marco Ricca). Na sua ambigüidade moral, ele funciona como síntese do mundo visto pelo autor.	Na variedade de métricas utilizadas pelos poetas do período, que vão do consagrado soneto às formas menos populares, como o romance, as endechas, os madrigais e o idílio panegírico.	Nos exemplos de transição de uma estética a outra – algumas radicais, como uma série de mudanças, de texto e de pontuação, em edições de *Hamlet* ao longo dos séculos 17 e 18.
EDIÇÃO	Com tradução, notas e texto introdutório de E. San Martin. A impressão deixa a desejar.	Capa com diagramação elegante e ao mesmo tempo original de Hélio de Almeida.	Com boas fotos do filme, mas muito rebuscada – especialmente no filete prata das páginas.	Com biografia dos autores, além de um longo texto do professor João Adolfo Hansen.	Com boas ilustrações, notas explicativas (à parte das bibliográficas) e índice onomástico.
TRECHO	*"(...) multidões e turbas no beco, mulheres em sua maioria, fazendo lamentações terríveis, um misto de gritos e gemidos, implorando umas pelas outras, de modo que não se conseguia entender do que se tratava; quase todas as horas mortas da noite, o carro dos mortos parava no final daquele beco, onde entrava só um pouco, pois, uma vez lá dentro, mal podia retornar."* (pág. 202)	*"À noite, em casa, fico nua na frente do espelho, estico um braço para o lado e balanço, e depois o outro. Como é que eu nunca havia visto essa pelanca frouxa, que cai do meu braço como uma carne morta? E as rugas do rosto? E os tornozelos grossos? E a flacidez que cobre meu corpo, como uma tripa nojenta? Eu não era assim. Meu Deus, é melhor morrer logo."* (pág. 183)	*"Na noite de quinta-feira, o assassinato de Estevão e Silvana aparecera com destaque nos telejornais. No dia seguinte, um grande jornal veiculou um editorial indignado contra a falta de segurança na cidade. E a equipe de TV de um programa popular sobre crimes apareceu na construtora, mas eu e Alaor nos recusamos a dar entrevistas. Alegamos medo de represálias."* (pág. 57)	*"Tu Fênix, tu do amor doce traslado,/ Companheiro em meus males peregrino/ Pois se em fogo te acaba o teu destino,/ Em chamas me atormenta o meu cuidado./ Tu te podes queixar de um triste fado,/ Eu me queixarei de um Deus Menino,/ Pois tu por desgraçado, e eu por fino,/ Acabas incendido, eu abrasado."* (trecho de soneto de Francisco de Vasconcelos, pág. 149)	*"A resistência em imprimir peças teatrais era muito comum em toda a Europa do começo da época moderna. As fórmulas retóricas presentes nos prólogos e nas advertências ao leitor multiplicam essa manifestação do 'estigma do impresso'. (...) Como Molière mais tarde, Marston lamentava a distância entre a vivacidade da peça no palco e sua forma alterada na página (...)"* (pág. 69)

A caricatura do preconceito

No humor rasteiro da televisão brasileira, ainda predomina a fórmula de que homossexual bom é bicha-louca

Por Nirlando Beirão

Ao lado, Ariel (José Wilker) e Tadeu (Otávio Muller) na novela *Desejos de Mulher*: um casal gay que foge à regra, com um relacionamento sólido e íntegro

FOTO AGÊNCIA O GLOBO

Depois de um passeio pelo Rio de Janeiro que se revelou tão catastrófico que quase provocou – muito mais do que a sobretaxa na importação do aço brasileiro ou a remoção do embaixador José Maurício Bustani de uma entidade da ONU responsável pelo controle de armas químicas – o rompimento das relações diplomáticas entre Brasil e Estados Unidos, os hilários Homer e Bart Simpson, pai e filho, andaram se estranhando em recente episódio do mais divertido *cartoon* da tevê.

A família Simpson viu-se por assim dizer obrigada a privar com um estilista da moda e, de repente, o pânico acionou um alerta amarelo, ou melhor, cor-de-rosa, na cabeça do básico Homer. Será que a inesperada convivência – inquietou-se ele – poderia ameaçar no filho varão, vivendo o irrequieto momento de sua puberdade, a constituição de uma firme e sólida virilidade? No avançado estágio de seu delírio, começou a perceber em cada gesto do antes tosco, quase primário Bart, a confirmação de suas piores suspeitas. Homer se desesperou: é, o trêfego figurinista já tinha feito um estrago na identidade sexual de seu tigrão. A causa estava perdida.

Homer não chegou ao extremo, à moda de um coronel de Dias Gomes, de conduzir pela mão seu periclitante filhote aos prazeres femininos num lupanar de almofadas carmim nem a uma daquelas partidas de futebol americano que não deixam dúvidas. Aos poucos, à medida que o foco da contaminação ia saindo de cena, as suspeitas paternas foram também se esvaindo. Felizmente, Bart se salvou. É uma simpática besta – mas definitivamente machão.

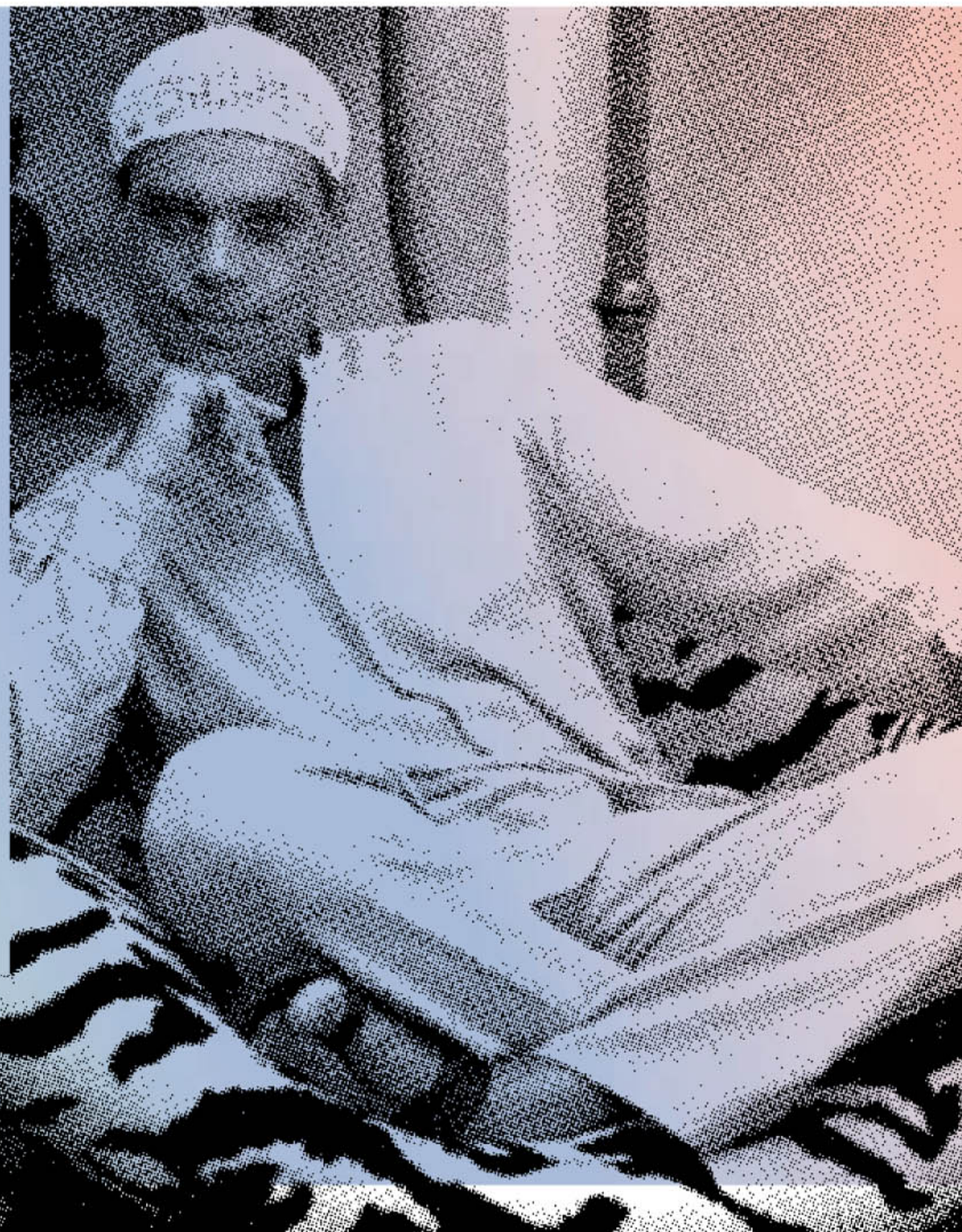
A ironia cortante dos Simpsons, uma família igual a qualquer outra, ilustra duplamente o susto que se apodera dos pais quando, no processo de fabricação do gênero, seus filhos sugerem a possibilidade de enveredar por um caminho não exatamente ortodoxo; e, além disso, amplifica o único e definitivo critério tido como seguro para o juízo final da autoridade familiar. Ser veado ou lésbica é questão de *body language*. Desenho no papel ou de carne e osso na novela, o personagem gay segue o mesmo script sumário do Código de Configuração da Caricatura. A pretexto de não ter tempo a perder, a TV aciona a lei dos 3C e reitera seu papel de vertiginosa usina de clichês. Uma boa desmunhecada e o tipo está definido. Não se fala mais nisso.

No território demarcado na tevê pelo estereótipo, homossexual bom é bicha-louca, se possível de *boá* e salto carrapeta, rebolado e voz estridente de contralto, incontrolável em seu gestual de exageros rococós e em sua mania de só pensar naquilo. Sua exclusiva função é extrapolar de ridículo, fazer rir pelo grotesco, ser vítima da gargalhada ofensiva, assim estabelecendo, pelo escracho e pela humilhação, aquele distanciamento seguro que tranqüiliza o telespectador macho — tipo eles lá, eu aqui. Podendo esse "eles" obedecer a diferentes graus de afetação, da traveca Vera Verão de *A Praça É Nossa* (no SBT) ao Ptibicha de *Zorra Total* (na Globo).

Tanto Jorge Lafond quanto Tom Cavalcanti, os respectivos atores, reiteram a caricatura na linha "é apenas bom humor". O riso defensivo, ou preventivo, dos que estão do lado de cá da fronteira da, digamos, normalidade é o que legitima, não sem alguma íntima turbulência psicanalítica, a galeria dos veados en-gra-ça-dé-si-mos, de resto tão antiga quanto a tevê, abrindo-se a genealogia das tias com o insistente Costinha, na pré-história, esmerando-se o gênero com o Capitão Gay (de Jô Soares), nos anos 80, e com o arrependido Haroldo (de Chico Anísio), de gosto apurado e linguinha presa.

Afinal, sobrevive do óbvio a chamada linha humorística e nada mais óbvio, no rasteiro humor da televisão, do que cultivar a hipocrisia pelas costas, fazer troça com o que nos é diferente, sejam homossexuais assumidos ou árabes de turbante. Mas, na verdade, convém ficar atento e forte, pois o estigma acusatório espreita nos desvãos da programação mais "séria" e pipoca, com igual entusiasmo, no recinto da melhor dramaturgia. É aparecer um cachorrinho *schnauzer* em cena para se precaver: no rastro dele ou vem uma dondoca ou um efeminado. Ou eventualmente ambos.

O arquétipo impregna categorias inteiras — lembrem-se do Ualber (Diogo Vilela) de *Suave Veneno*, na Globo (1999) — e não há como

Acima, Diogo Vilela como o Ualber da novela *Suave Veneno*: arquétipos que impregnam categorias inteiras

uma novela ou um seriado estender uma passarela sem que prenuncie a fatal irrupção de gritinhos, alfinetadas, pirraças, picuinhas, vingancinhas, muxoxos e amuos e todo aquele transbordamento belicoso dos simulacros de Gallianos e McQueens, bichas maldosas. Eis que ressurgem, na mesma Globo, em horário perigosamente ávido de um ibope fácil, a atmosfera *fashion* do corte e costura e, espanto, um casal gay que foge à regra.

Tanto que, numa ironia de mão invertida, em *Desejos de Mulher* quem rouba a cena são Ariel (José Wilker) e Tadeu (Otávio Muller), casal sólido, íntegro e feliz e nem por isso destituído de um sarcasmo que ultrapassa a mediocridade. A dupla é o xodó da trama e da audiência e tanto um quanto outro não estão nem aí para levantar nenhuma bandeira, embora estejam ambos cientes de que a força corrosiva de um humor especial e não caricato pode abrir uma brecha, ou quem sabe um rombo, na muralha do preconceito. No pior dos cenários, os dois continuarão se divertindo muito com a história de Euclides Marinho e o rabo-de-olho da curiosidade popular que os inquire na rua.

Wilker pressente o paradoxo de uma sociedade ainda patriarcal e muito conservadora que teme mas também tem encanto pelo que é marginal e segregado. Ele já foi travesti no palco e, nos seus anos de maior loucura, início dos 70, costumava besuntar a boca de batom ao sair de casa só para chocar os circunstantes. "Agora, o que sinto é simpatia e empatia. Tudo a favor", diz o ator.

Para Otávio Muller, caiu de vez a ficha de que "as pessoas podem estar enfim começando a raciocinar". Homossexualidade nem tem a ver, de um lado, com vulgaridade nem, de outro, com vanguardismo clubber. Esse, vá lá, meio-termo, essa normalidade é que, na construção do personagem, obriga-o a uma busca permanente do tom certo — "para não perder a mão". Ou seja, a caricatura pode nascer no próprio ator, quando ele incorre na tentação da facilidade e do clichê.

Se, de fato, as mudanças apontam no sentido contrário do que o ator chama de "o lance careta", certas armadilhas a tevê ainda está longe de ter desmontado. Nos canais do privilégio, cabo, assinatura, parabólica, *pay-per-view*, é bem verdade que o amor que não ousava dizer o nome prorrompe em inumeráveis séries (nos EUA, *Will & Grace* e *The Ellen Show* defendem há alguns anos as cores, mas parecem romances de donzelas perto do explícito *Queer as Folk*, procedente da Inglaterra, aqui *Os Assumidos*, no canal Cinemax) e, como observou um colunista local, quando o ibope vai mal basta botar duas mulheres se beijando (Winona Ryder e Jennifer Aniston, em *Friends*, foi o melhor momento mas não o único). Ainda assim, é dura a vida gay no circuito *broadcasting* dos auditórios movidos a escândalo. E olhem que nem se trata do rei dos troglôs, o suspeito Ratinho.

Em março, a publicitária Renata Junqueira e a escritora Valéria Melki

FOTO AGÊNCIA O GLOBO

Mitos e Invencionices

Apesar da insistência da TV, não é verdade que o público brasileiro só aceita personagens homossexuais estereotipados. **Por Silvio de Abreu**

Não me lembro de algum relacionamento amoroso em novelas ter causado tanta celeuma quanto o de Rafaela Katz (Cristiane Torloni) e Leila Sampaio (Silvia Pfeifer) em *Torre de Babel* (1998). O curioso é que nas pesquisas encomendadas pela Globo a maioria dos entrevistados se mostrava bastante à vontade com a história daquelas duas mulheres dignas e empreendedoras que tinham optado por viver maritalmente juntas; estávamos por volta do capítulo 20 e parecia que, até então, nada do que tinha sido mostrado na tela havia chocado os telespectadores, mas o mesmo não se pode dizer de órgãos conservadores como a TFP, a Igreja e, curiosamente, da imprensa sensacionalista.

Talvez a possibilidade de duas lindas mulheres como Cristiane Torloni e Silvia Pfeifer manterem na ficção um relacionamento sexual tenha deixado as imaginações muito aguçadas ou, quem sabe, a maneira discreta com que o assunto estava sendo tratado, com delicadeza e sem escândalos, tenha decepcionado, mas a verdade é que todos os dias, nos jornais e nas revistas, liam-se desdobramentos eróticos para o casal que jamais haviam passado pela minha cabeça. Juravam que cenas bem mais explícitas entre Cristiane e Silvia estavam gravadas, apenas esperando o público aceitar bem o casal para explodirem na tela, inventavam beijos e intimidades que supostamente haviam sido cortadas pela censura interna da Globo e passaram a insistir que, depois da morte de Rafaela na novela, Leila teria um tórrido caso de amor com Martha Toledo (Glória Menezes). E aí é que foi a gota d'água.

Ícone da telenovela brasileira, Glória Menezes sempre viveu papéis que traziam um forte elemento de identificação: heroínas românticas, mulheres dinâmicas, amantes extremadas, mães dedicadas, esposas carentes. Ninguém gosta de ter seus mitos, sonhos e valores invadidos, e então houve uma revolta muda das telespectadoras que abandonaram a novela com medo do que pudessem assistir. A solução para esse problema já foi mais do que divulgada pela própria imprensa que o gerou: aproveitei uma programada explosão do Tropical Tower Shopping e preservei o amor das duas até a eternidade fazendo com que desaparecessem juntas. Diante das circunstâncias, achei uma saída mais digna do que transformá-las, fazendo-as negar a sua sexualidade; queria que a morte delas provocasse discussão e revolta, e consegui o objetivo. O fato serve para ilustrar que quando o homossexualismo em telenovelas agride frontalmente as convicções do público, é rejeitado com veemência e quando as respeita, é até muito bem aceito.

A prova disso é que em minha novela anterior, *A Próxima Vítima* (1995), dois adolescentes, Sandrinho (André Gonçalves) e Jefferson (Lui Mendes), se revelaram homossexuais lá pelo meio da novela e o público compreendeu perfeitamente aquela relação; o mesmo aconteceu com o transexual Ramona (Claudia Raia) em *As Filhas da Mãe* (2001), que jamais foi rejeitado pelo público, embora tenha sido mostrado sem preconceito, fugindo dos estereótipos e com muita dignidade.

Como explicar então que desde os remotos tempos do Teatro de Revista, passando depois pelo humor radiofônico e vindo desembocar, ainda hoje, nos programas humorísticos de televisão o homossexual seja sempre motivo de riso de toda a sociedade, refletindo o que de pior e mais assustador existe para um ser humano: a perda da dignidade, a falta de respeito e o escárnio de seus semelhantes?

Por que será que aqui no Brasil, apesar do esforço de outros autores importantes como Gilberto Braga, até dentro da telenovela o estereótipo continua? Será que o brasileiro é mesmo tão homofóbico quanto se diz? É bem capaz que sim, mas não acredito que seja mais do que o americano médio, que é muito mais moralista que qualquer latino. O curioso é que em países como os Estados Unidos e a Inglaterra, principalmente, onde existiam leis que proibiam explicitamente a prática homossexual, programas de televisão com personagens gays como *Will & Grace* ou *Queer as Folks* são grandes sucessos sem apelar para o deboche e o desrespeito. A quem interessa que cidadãos brasileiros de diferente opção sexual continuem sendo tratados como caricatos, ridículos, pintados em tintas fortes, falando fino e esbanjando trejeitos no caso do homem ou sendo agressivos, brutos e grosseiros no caso das mulheres?

Não tenho essas respostas. Mas não me venham dizer que é só assim que o público de televisão os aceita, porque isso, definitivamente, não é verdade!

FOTOS DIVULGAÇÃO / AGÊNCIA O GLOBO

Abaixo, Rafaela Katz (Cristiane Torloni) e Leila Sampaio (Silvia Pfeifer), de *Torre de Babel*, provavelmente o casal gay mais polêmico da história da teledramaturgia; na página oposta, outros personagens célebres: a transexual Ramona (Claudia Raia), de *As Filhas da Mãe*, e os adolescentes de *A Próxima Vítima*, Sandrinho (André Gonçalves) e Jefferson (Lui Mendes): reações diferentes do público

FOTO AE

Busin caíram por descuido na armadilha da "máquina de moer gente" (nas palavras de Valéria), que tem como protagonista Luciana Gimenez, mãe solteira que não se acanha de nada – como, aliás, devem ser as coisas. Convidadas para o *Superpop* da Rede TV!, depois de assumirem seu casamento numa reportagem de *Elle*, as duas estranharam a chamada: "Barraco: gays falam sobre adoção". Não era o combinado. Ficaram mudas, só mudas, quando um advogado despejou sobre elas um caminhão de impropérios e ofensas. Luciana deixou rolar. O ibope adorou.

Pelo vexame e pela involuntária "exposição ao ridículo", Valéria e Renata estão processando a emissora e vão pedir à Ordem dos Advogados a punição do causídico-brucutu. Ganham o respaldo de uma recém-criada ONG, que vem ao mundo com a meritória intenção de preservar o respeito e a dignidade de todo aquele e aquela que não quiser se exibir no picadeiro da mídia como peça de um zoológico de espécimes sexuais raras. O mais surpreendente é que, ao vivo, pelo telefone, quem ajudou a botar fogo na lareira da homofobia foi a já citada Vera Verão, aliás, Jorge Lafond. "Essa gente enrustida vai acabar querendo substituir a Jade e o Said por homossexuais militantes", disse Lafond. Dá para entender. Quem paga o salário dele é o preconceito.

O diretor no seu habitat natural: serenidade na admissão de erros e acertos

FOTO EDUARDO SIMÕES

A história e a estética da cena

O STV exibe a série *O Teatro segundo Antunes Filho*, documentário que resume a carreira de um grande criador. Por Bráulio Mantovani

O Centro de Pesquisas Teatrais (CPT) do Sesc está comemorando vinte anos de existência. Fiel às suas propostas originais, o centro, pelo qual já passaram centenas de jovens, realiza atividades que produziram resultados notáveis em todas as áreas ligadas à cena, do método para o ator à dramaturgia, passando por figurinos e iluminação, tendo sempre à frente seu criador, Antunes Filho. Nada mais natural, portanto, que o canal STV Rede SescSenac tenha produzido a série *O Teatro segundo Antunes Filho*, em reapresentação neste mês aos domingos. São cerca de cinco horas de documentário divididas em seis episódios: *As Origens de um Artista*; *60, A Década das Transgressões*; *Desafios de um Tempo Duro*; *Mestre e Discípulos* (que conta com um simpático depoimento de um dos mestres do butô, o japonês Kazuo Ohno); *A Poética do Mal*; *O Método*.

Se por um lado é impossível ignorar a motivação institucional da série — o Sesc não poderia deixar um aniversário de vinte anos passar em branco —, por outro, Antunes Filho não é um nome qualquer: é um dos maiores diretores do teatro brasileiro, responsável por momentos revolucionários, como *Macunaíma*, *Romeu e Julieta*, *Paraíso, Zona Norte* ou o recente *Medéia*, e que permanece um criador inquieto. Goste-se ou não do que ele faz, a trajetória de Antunes é referência obrigatória na história do teatro nacional. Mais cedo ou mais tarde, alguém teria de fazer um documentário a seu respeito.

A série do STV tenta resumir os 52 anos de carreira do diretor criando recortes temáticos que mais ou menos se encaixam numa seqüência cronológica, sempre criando brechas para saltos no tempo e no espaço. O estético e o histórico se entrecruzam com uma certa liberdade narrativa. No primeiro episódio, por exemplo — *As Origens de um Artista* —, as lembranças da infância no bairro do Bexiga e as primeiras memórias cinematográficas conduzem ao filme *A Paixão de Joana D'Arc* (1928), de Carl Dreyer, que se tornou uma referência estética para o diretor. Trechos do filme são inseridos, provocando o espectador a estabelecer relações formais entre as composições feitas por Dreyer e as que Antunes realiza no palco. Essa articulação entre história e

procedimentos estéticos serve para "costurar" os depoimentos nos quatro episódios seguintes. A exceção fica por conta do último programa, *O Método*. Como sugere o título, trata-se de um episódio dedicado quase exclusivamente à apresentação dos princípios e das técnicas de preparação de atores aplicados por Antunes Filho no CPT.

A série foi dirigida por Amilcar M. Claro (diretor-assistente do filme *Latitude Zero* e que teve o privilégio de ter sido assistente de Roberto Santos). A concepção do documentário é de Raul Teixeira, que assina as trilhas sonoras das peças do CPT. O roteiro é do crítico e pesquisador Sebastião Milaré, que também aparece estrategicamente como entrevistado. Milaré é também autor do livro *Antunes Filho e a Dimensão Utópica*, está preparando um outro sobre o "método Antunes" e assina, no website do CPT, o texto que resume os princípios desse método. Essa proximidade entre os criadores e o tema do documentário é, ao mesmo tempo, responsável pelas maiores virtudes e causa da maior fraqueza da série. Virtudes, primeiro.

Uma virtude que salta à vista é a pesquisa bem elaborada, coisa de quem conhece com profundidade o assunto sobre o qual está falando. Outra, mais interessante, é a qualidade do envolvimento do próprio Antunes Filho.

Habitualmente ranzinza e antipático em entrevistas, neste documentário o diretor abre o coração para a câmera. Sempre muito à vontade, ele admite erros, confessa equívocos e assume incertezas com a mesma naturalidade com que expressa seus impulsos criativos e suas conquistas estéticas. Antunes fala com tal suavidade que é difícil imaginar ao que se refere a atriz Laura Cardoso quando diz, em um depoimento logo no primeiro programa: "(Antunes) com aquela rigidez, com aquela braveza, quase mata a gente".

O telespectador que desconhece a fama de Antunes Filho pode pensar que Laura Cardoso está exagerando. Mas basta ver as imagens de ensaios e aulas do CPT para mudar de idéia. Ali

está o famoso "autoritário", que grita como um sargento de filme americano diante do pelotão de novatos. Esse contraponto entre o Antunes autoritário dirigindo atores e o Antunes gentil se desvelando para a câmera é sem dúvida um dos pontos fortes do documentário. Quando há conflito, há interesse para o público.

O interesse cai na medida em que o ponto de vista interno e praticamente unilateral é incapaz de evitar que os episódios, em um momento ou em outro, resvalem em linguagem institucional. É verdade que as eventuais derrapagens não comprometem a credibilidade do trabalho nem chegam a fazer a série perder o rumo, mas acabam criando aquela desagradável sensação de "barriga".

Do ponto de vista da composição dos programas, há um bom equilíbrio entre a presença de Antunes e os outros recursos narrativos: imagens de arquivo, trechos de peças, aulas no CPT, depoimentos de colaboradores atuais e depoimentos de "figurões" que já trabalharam com Antunes. Além de Laura Cardoso, são entrevistados Raul Cortez, Luis Melo e Eva Wilma, entre outros. As histórias que eles contam são boas. Mas incomoda um pouco o tom às vezes laudatório e ocasionalmente mitificador. Há uma aura de magia em torno de Antunes. O desequilíbrio — para usar um termo freqüente no vocabulário do CPT — aparece no depoimento sereno porém incisivo de Cacá Carvalho, talvez o único a desafinar o coro dos contentes.

Há que destacar também a fala do crítico Alberto Guzik. Ao narrar sua experiência de ser dirigido por Antunes Filho quando era aluno da Escola de Arte Dramática da USP (EAD), Guzik consegue comunicar, para o telespectador não iniciado, o que representou a pesquisa estética de Antunes Filho nos anos 60 ("a limpeza do espaço cênico, a sugestão cenográfica a partir da movimentação dos atores"). Pena que Guzik fale tão pouco e apenas em um dos programas.

Pode-se argumentar, com toda razão, que o título da série não esconde a intenção dos realizadores: *O Teatro segundo Antunes Filho*. Desse ponto de vista, o documentário cumpre o que promete. A visão do diretor do CPT é hegemônica até mesmo quando os outros falam sobre ele. Se não interessa discutir o teatro de Antunes Filho, se o que se quer é referendar a maneira como ele entende e pratica o teatro, a série é simplesmente perfeita. Com relação à outra expectativa, a série fica devendo. Para usar dois termos preferidos por um outro diretor de teatro, faltou "veneno", faltaram "provocações" (aliás, Antonio Abujamra também merece uma série destas). No programa sobre o famoso "método", por exemplo, nada se discute. Tudo é apresentado como verdade inquestionável. E é preciso uma certa suspensão de incredulidade para embarcar no raciocínio e nas conclusões de Antunes Filho, quando ele extrapola o âmbito do teatro e começa a enveredar por temas que são discutidos com mais propriedade pela fonologia, pela neurociência e pela filosofia. Mas isso é uma outra história.

Depois de testemunhar a excelência de um espetáculo como *Medéia*, pouco importa se na concepção do diretor as emoções estão na nuca, no coração ou em algum buraco do corpo humano. Importa, sim, entender que para fazer um espetáculo como Medéia é preciso perseguir o rigor da forma. E isso — justiça seja feita — a série do STV mostra de maneira contundente e verdadeira. Embalada pela excelente trilha de Mário Manga. ■

O Que e Quando

O Teatro segundo Antunes Filho. **Série de seis episódios apresentados aos domingos, às 23h no STV:** *As Origens do Artista*, **dia 2;** *60, A Década das Transgressões*, **dia 9;** *Desafios de um Tempo Duro*, **dia 16;** *Mestre e Discípulos*, **dia 23;** *A Poética do Mal*, **dia 30;** *O Método*, **dia 7/7. STV Rede SescSenac de Televisão: NET SP canal 3; DirectTv canal 211; Sky canal 3; TecSat canal 10**

FOTOS EMIDIO LUISI/FOTOGRAMA/DIVULGAÇÃO

Momentos revolucionários: na página oposta, abaixo, *Macunaíma*; **no alto Luis Melo e Samanta Monteiro em** *Trono Manchado de Sangue*. **Acima, Juliana Galdino em** *Medéia*. **Abaixo, Antunes com alunos do CPT**

A serviço do palco

A partir deste mês, série do Canal TV Cultura e Arte apresenta dez peças teatrais encenadas recentemente no país. Por Rogério Eduardo Alves

As relações entre o teatro e a televisão sempre foram pouco amistosas, mas nunca distantes. No Brasil, a primeira receita para tentar um possível diálogo entre as duas linguagens foi elaborada quase ao mesmo tempo em que surgiu a TV, nos anos 50, com os teleteatros da extinta Tupi e, depois, da Cultura, de São Paulo. Os resultados dessas produções sempre ficaram longe do satisfatório para ambos: de um lado, o texto e ação dramáticos foram subjugados ao estranho formato da tela, com a encenação adaptada ao espaço dos estúdios das emissoras; de outro, o ambiente da platéia se perdia totalmente, transformando tudo numa coisa impossível de se assistir, tamanha a chatice. Mas a própria TV evoluiu, e outras tentativas foram feitas, com maior sucesso. A mais recente delas pode ser vista a partir deste mês na série de programas *Teatro na TV*, do Canal TV Cultura e Arte, cujo objetivo é, declaradamente, inverter os conceitos tradicionais e colocar a tecnologia televisiva a serviço da dramaturgia, principalmente da produção mais recente.

"Não se trata de teleteatro. Estamos falando em colocar o teatro na televisão no sentido estrito, isto é, tudo o que acontece no espetáculo teatral será mostrado na TV", diz Luciano Ramos, que dirige a série de dez programas com Antonio Carlos (Pipoca) Rebesco. Em junho, será possível assistir, sempre às 22h da sexta-feira, a *Conduzindo Miss Daisy* (dia 14), de Alfred Uhry e direção de Bibi Ferreira; *O Vôo da Asa Branca* (21), de Deolindo Checcucci, e *Valsa nº 6* (28), de Nelson Rodrigues, na direção de Eraldo Rizzo. "As gravações das apresentações foram feitas no momento em que aconteceram para a platéia. A única interferência foi o corte de algumas pequenas partes de encenações com mais de duas horas de duração." Ramos compara a transmissão com a de uma partida de futebol, em que são explorados vários ângulos de uma mesma cena. Cinco câmeras foram posicionadas no teatro depois de um detalhado estudo dos diretores, e os cortes foram sendo feitos manualmente ao longo da gravação. A captação do som utilizou um sistema avançado que permite ouvir a platéia e nuances de cena que, muitas vezes, não são percebidas ao vivo. A única interferência televisiva foi complementar a direção em razão do veículo, com orientações diretas para os atores. "Conversamos com eles e discutimos como devem se comportar diante das câmeras", afirma o diretor.

As medidas visam a dar destaque a alguns detalhes da apresentação. Em *Major Bárbara*, de Eduardo Tolentino, por exemplo, que deve ir ao ar em julho, o ator Zecarlos Machado encara a câmera durante seus pequenos monólogos. "Isso aproxima a platéia do palco", diz Ramos. O mesmo efeito é utilizado em *Um Porto para Elizabeth Bishop*, de Marta Góes – que também será exibido no mês que vem –, em que a atriz Regina Braga, que faz o papel da poetisa norte-americana, interage com a câmera quando se dirige a uma Lota imaginária, sua paixão.

Destacando esses momentos, a apresentação da peça na televisão ganha força, e os programas vão se adaptando a cada encenação. Apesar dessas técnicas e das orientações específicas para a representação em TV, Ramos salienta que a predominância é a linguagem original. "É o espetáculo que determina a linguagem da TV. Com isso, esperamos atrair mais público para as peças, uma vez que o contato físico proporcionado por um espetáculo é insubstituível."

A programação, que se estende até agosto, inclui também as peças *South American Way*, escrita e dirigida por Miguel Falabella; *Em Moeda Corrente no País*, de Abílio Pereira de Almeida e direção de Silney Siqueira; *Evangelho segundo Jesus Cristo*, adaptado da obra de José Saramago por Maria Adelaide Amaral e dirigido por José Possi Neto; *Copenhagen*, de Michel Frayn, dirigido por Marco Antonio Rodrigues; e o musical *Vitor ou Vitória*, na versão de Jorge Takla.

Abaixo, da esq. para a dir., Vitor Manuel em *O Vôo da Asa Branca*, Zaíra Bueno em *Valsa nº 6* e Natália Thimberg e Milton Gonçalves em *Conduzindo Miss Daisy*

FOTOS DIVULGAÇÃO

POR MARTA GÓES

SEM LAQUÊ, CONSELHO NEM MALDIÇÃO

***Saia Justa* reúne quatro mulheres famosas e se destaca na contramão dos clássicos da programação feminina**

Mulheres conversando – com essa receita simplíssima, o programa semanal *Saia Justa* tem produzido momentos divertidos e dados refrescantes para a eterna lista de diferenças entre meninos e meninas. Aqui não se sorteiam aparelhos de chá nem se dança o *tchan* com nenhum convidado. *Saia Justa* está mais para *Manhattan Connection* do que para os clássicos da programação feminina. Mas não há nada mais diferente de uma mesa redonda de homens inteligentes que um sofá de mulheres inteligentes.

As quatro debatedoras – Rita Lee, Marisa Orth, Fernanda Young e Mônica Waldvogel – não são brasileiras anônimas (com esses sobrenomes daria para batizar uma dúzia de agências de publicidade). Mas, como também não são comuns os participantes dos programas masculinos semelhantes, fica combinado que a comparação é possível. A julgar por elas, pode-se dizer que as mulheres gostam mais do que os homens de ser pessoa física. Sem aqueles *blazers* de gesso do telejornalismo nem os crachás de suas profissões, elas habitam muito à vontade o território da vida pessoal, que não se incomodam de devassar. É desse ângulo que opinam sobre trabalho, carreira, família, pedofilia, código penal, futebol ou striptease coletivo para fotógrafo americano e o que mais a pauta do programa propuser.

As mulheres de *Saia Justa* se expõem, e é assim que elas se saem melhor – quando ficam impessoais e invocam estatísticas seus argumentos perdem toda a graça. Não por acaso, um dos melhores momentos do programa foi o relato da jornalista Mônica Waldvogel, que atua também como âncora, sobre o dia em que teve de escolher entre sair para o trabalho e acudir o filho pequeno, desesperado porque seu pássaro ia morrer. Ela optou por ir trabalhar – e carregar a culpa. Muitas espectadoras sentiram-se mais bem representadas pela história curta de Mônica do que por tudo o que viram em décadas de laquê e simpatia.

Mais do que os homens na TV, o quarteto de *Saia Justa* também exibe uma refrescante disposição para não falar sério. Assuntos em geral solenes e teóricos perdem a goma na conversa das quatro. "A globalização não é uma coisa muito John Lennon", resumiu Fernanda Young. E Rita Lee descreveu sua desilusão: "Eu quis muito ter um planeta, mas os americanos ficam atrapalhando". Elas também parecem cultivar um gosto aparentemente muito feminino de se desdobrar em personagens – com outras caras, outras vozes e sotaques –, de tal forma que de vez em quando parecem oito no sofá – ou, de repente, quatro desconhecidas. Enquanto caíam os letreiros do terceiro programa, que teve Rita Lee só pelo telefone (ela estava em Recife para um show), o microfone aberto do estúdio ampliava as vozes falsamente sussurradas das outras três. "Cantora boa, mesmo, é a Gal"; "É a Maria Bethânia. Que vozeirão!"; "Pra mim é a Marisa Monte. Uma beleza".

Elas debocham, imitam, avacalham, e seu humor vale por editoriais. Diante de uma reportagem sobre as novas famílias, com padrastos, madrastas e meios-irmãos para todo lado, Rita Lee foi taxativa: "Família moderna pra mim é os Jetsons: eletrodomésticos de última geração e relações da idade *mérdia*". De vez em quando a atmosfera de moderno sofre uns golpes. Não é que justamente Fernanda Young, com todas as suas tatuagens, e Rita, a rainha do rock, são contra a separação de casais que têm filhos? E brandiram pesquisas americanas sobre danos irreversíveis nas crianças. Marisa Orth, que já foi Magda, mas não tem nada de submissa, lembrou a tempo que também existem casamentos bem traumáticos para os filhos. E para mostrar que certos dissabores são inevitáveis, Mônica Waldvogel confidenciou que casou três vezes. As conversas das quatro não têm o menor ar de aconselhamento, maldição de quase tudo o que é produzido para mulher. E, retrocessos à parte, estão léguas à frente da mentalidade exposta na televisão. Conforme a comparação, é quase um *irreality show*.

As debatedoras, da esquerda para a direita: Rita Lee, Fernanda Young, Marisa Orth e Mônica Waldvogel

Saia Justa, GNT, transmitido ao vivo, quarta-feira, às 21h. Reapresentações na quinta, às 3h, 10h e 16h; sábado, às 21h30

FOTO DIVULGAÇÃO

O QUE	**Walter Carvalho – Retratos Brasileiros**	**Antonio Gaudí**	**Montparnasse**	**Grandes Escritores**	**Perfil Brasil**
CANAL E HORA	Canal Brasil. Dia 10, às 20h. Reapresentação: dia 12, às 15h30.	People & Arts. Dia 23, às 19h. Reapresentação: dia 25, às 21h.	Film & Arts. Dias 6, 13, 20 e 27, às 21h.	Film & Arts. Dias 3, 10, 17, 24, às 21h.	Film & Arts. Dias 6, 13, 20 e 27, às 20h.
TRATA-SE DE	Especial de 1h de duração sobre a criação do diretor de fotografia brasileiro Walter Carvalho, que rememora sua trajetória desde o início da carreira. No programa, há depoimentos dos diretores Roberto Faria, João Jardim, Zelito Viana, Torquato Joel, Walter Salles, Luiz Fernando Carvalho e Sandra Werneck.	Especial sobre a vida e a obra do arquiteto espanhol Antonio Gaudí (1852-1926). Além de conter dramatizações de alguns momentos de sua vida, o programa retrata os acontecimentos políticos, culturais e históricos da região da Catalunha e investiga a suposta ligação do artista com a maçonaria e a razão do sentimento religioso expresso em sua maior obra, a igreja Sagrada Família.	Série de dez programas apresentados pelo historiador Edwin Mullins que abordam a produção intelectual do distrito parisiense de Montparnasse entre 1900 e a Segunda Guerra Mundial. Neste mês, serão exibidos os quatro primeiros programas: 1) *Os Anos Brilhantes* (1900-1914); 2) *Artistas em Guerra* (1914-1918); 3) *Cara a Cara com Giacometti*; e 4) *Um Dia na Vida de Man Ray*.	Série britânica que analisa a vida e obra de escritores. Neste mês, os autores apresentados são: 1) **Dario Fo** (*foto*); 2) Yukio Mishima; 3) William Golding; e 4) Joseph Conrad.	Série de documentários e entrevistas com artistas e personalidades brasileiros. Neste mês, serão apresentados os seguintes programas: 1) Oscar Niemeyer; 2) **Virgínia Rodrigues** (*foto*); 3) Marisa Monte; e 4) Nélida Piñon.
POR QUE VER	Pela contribuição de Carvalho para o aprimoramento técnico do cinema brasileiro pós-retomada e o êxito de muitos filmes, como *Central do Brasil* (1998) e **Lavoura Arcaica** (2001; *foto*). É curioso ouvir o diretor comentar suas influências artísticas: a literatura de Machado de Assis, a pintura renascentista e a obra do pintor holandês Vermeer.	Gaudí transformou a paisagem de Barcelona e exerceu grande influência na arquitetura pelas características singulares de sua obra, que são tratadas nesse especial: a combinação do estilo gótico com as tradições populares, a inspiração na natureza, a riqueza dos materiais empregados, a invenção das formas e o simbolismo que sugere.	É fundamental a contribuição de toda essa geração para as artes do século 20. Montparnasse abrigou um grande grupo de artistas franceses e estrangeiros – entre outros, Picasso, Man Ray, Modigliani, **Jean Cocteau** (*foto*), Brancusi, Giacometti, Poulenc e Soutine – que se propuseram a romper as convenções do século 19.	Os nomes escolhidos são expressivos da literatura universal, com biografias que muitas vezes – e esse é o papel fundamental dos documentários – iluminam (às vezes na justa medida, às vezes nem tanto) as suas obras.	Pela importância de Niemeyer para a projeção da arquitetura brasileira no mundo; pela versatilidade de Virgínia Rodrigues como intérprete de música afrobrasileira e de Marisa Monte para captar as diversas tendências do mercado fonográfico brasileiro; e pela literatura de Nélida Piñon.
PRESTE ATENÇÃO	No depoimento de Luiz Fernando Carvalho, que relembra um dos momentos do set de *Lavoura Arcaica*. Walter Carvalho, ao ver uma cama que o remeteu à própria infância, teria usado suas lembranças para aproveitá-las no filme, revelando sentidos visuais que impressionaram o diretor.	Nas imagens aéreas do especial, que mostram as obras mais significativas e conhecidas de Gaudí: a Sagrada Família, a Pedreira, o Parque Güell e a Propriedade Güell. A primeira, em que o arquiteto trabalhou de 1883 até o fim da vida e está inacabada, ilustra o espírito visionário do autor e sua tendência neogótica.	No segundo episódio, *Artistas em Guerra* (1914-1918), em que são tratados alguns motivos que levaram Montparnasse a abrigar tantos intelectuais. O distanciamento de Paris da Primeira Guerra e o apoio financeiro do governo aos artistas estão entre as principais razões. O depoimento da escultora russa Chana Orloff (1888-1968) detalha o patrocínio do governo.	No contraste de militâncias de cada escritor, do engajado italiano Dario Fo – mais um dramaturgo que um prosador – até o radicalismo político do japonês Mishima.	Nos primeiros esboços e projetos de Niemeyer e nas suas obras de maior destaque. Em como se descobriu Virgínia Rodrigues, que foi apadrinhada musicalmente por Caetano Veloso. Na atenção de Marisa Monte à diversidade musical. E nos depoimentos de Nélida Piñon sobre a conseqüência da ascendência espanhola em seu estilo.
PARA DESFRUTAR	Em vídeo, alguns filmes que contam com a direção de fotografia de Walter Carvalho, como *Central do Brasil* (1998) e *Terra Estrangeira* (1995), ambos dirigidos por Walter Salles.	Da *Coleção Arquitetos*, da editora Martins Fontes, o livro *Antonio Gaudí* (220 págs., R$ 27,50). E *Antonio Gaudí* (Cosac & Naify, 80 págs., R$ 30).	Há farto material publicado sobre os intelectuais desse período, como o livro-catálogo *Man Ray* (Ediciones Polígrafa, R$ 35) e outros dos artistas plásticos da época. Em vídeo, o documentário *Picasso, Guerra, Paz e Amor*, com cenas filmadas em seu estúdio.	De cada um dos autores, as seguintes obras: *Manual Mínimo do Ator* (de Fo; Editora Senac, 384 págs., R$ 43), *Cores Proibidas* (de Mishima; Cia. das Letras, 576 págs., R$ 45), *O Senhor das Moscas* (de Golding; Nova Fronteira, 237 págs., R$ 26) e *Coração das Trevas* (de Conrad; Iluminuras, 187 págs., R$ 28).	Sobre Niemeyer: *Oscar Niemeyer – Uma Lição de Arquitetura* (Fupam, 136 págs., R$ 35), de Eduardo Corona. De Virgínia Rodrigues, os CDs *Sol Negro* (Sony), que a consagrou, e *Nós* (BMG). E obras de Nélida Piñon: *Fundador* (Record, 238 págs., R$ 35), *A Doce Canção de Caetana* (Record, 400 págs., R$ 42).

FOTOS DIVULGAÇÃO / VIRGÍNIA RODRIGUES: ARISTIDES ALVES

O QUE	**Papagaios Amarelos**	**Os Celtas**	**Nos Braços de Estranhos – Histórias do Kindertransport**	**Grandes Clássicos do Western**	**Biota – O Instituto Virtual da Biodiversidade**
CANAL E HORA	STV Rede SescSenac. Dia 14, às 21h30.	History Channel. Do dia 24 ao 28, às 22h.	HBO. Dia 6, às 21h.	Telecine Classic. Do dia 3 ao 9, às 22h.	TV Cultura. Do dia 3 ao 6, às 20h30.
TRATA-SE DE	Documentário suíço-brasileiro de 50 minutos, dirigido por Emmanuelle de Riedmatten, que trata da invasão francesa no Maranhão, no século 17. "Papagaios amarelos" era o nome que os índios tupinambás deram aos franceses por eles serem loiros e "falantes". Baseado no livro homônimo de Maurice Pianzola.	Série de programas de 1h sobre os celtas (*na foto, templo construído na Inglaterra*), tribo nômade cujas origens na Europa antecedem a Idade do Bronze, que exploram aspectos que vão desde o seu surgimento até sua influência nas tradições de outros povos. Serão exibidos os programas: 1) *O Início*; 2) *Heróis Derrotados*; 3) *Os Bosques Sagrados*; 4) *De Camelot a Cristo*; e 5) *Lenda e Realidade: Uma Canção Que Morreu?*.	Documentário de 2h de duração dirigido por Mark Jonathan Harris que narra a trajetória de 10 mil crianças – a maioria judia – de cidades da Alemanha, Áustria e Tchecoslováquia para a Inglaterra, às vésperas da Segunda Guerra Mundial, a fim de serem adotadas ao menos até o fim dos conflitos. O filme conta com o depoimento de algumas dessas pessoas e de mães que fizeram adoção. A narração é da atriz Judi Dench.	Mostra de sete filmes de faroeste: 1) *O Rio das Almas Perdidas* (1954), de Otto Preminger; 2) *A Lança Partida* (1954), de Edward Dmytryk; 3) *O Último Caudilho* (1951), de William Dieterle; 4) *Homem Sem Rumo* (1955), de King Vidor; 5) *Caçada Humana* (1958), de Henry Hathaway; 6) *Punido pelo Próprio Sangue* (1956), de John Sturges; e 7) **Rio Conchos** (1964; *foto*), de Gordon Douglas.	Série de quatro documentários de 30 minutos sobre a biodiversidade dirigidos por Lawrence Wahba: 1) *Biota – O Instituto Virtual da Biodiversidade*; 2) *O Caminho das Águas*; 3) *A Mata Atlântica ainda Respira*; e 4) *Cerrado, Falso Deserto*. Os programas são parte do *Projeto Biodiversidade Brasil*.
POR QUE VER	Diferentemente da famosa invasão de huguenotes no Rio de Janeiro, que fundaram a chamada "França Antártica", o episódio do Maranhão – predominante católico – é pouco conhecido na história do Brasil.	O documentário faz uma reconstituição histórica valiosa da expansão e do declínio da dominação territorial dos celtas. Entretanto, em razão do caráter místico de muitos de seus costumes, como as danças de fertilidade, os rituais mortuários e a tradição oral, o legado cultural é hoje ainda notável e preservado.	Os fatos tratados, que antecedem em nove meses o início da guerra e do Holocausto, são recuperados por meio de um raro material cinematográfico, com grande qualidade de fotográfica. O filme recebeu o Oscar de Melhor Documentário de 2001.	Consagradas como clássicos do gênero, as produções selecionadas são obras notáveis. *O Rio...* é, para muitos, um dos melhores filmes de Preminger. *A Lança...* é refilmagem bem-sucedida de filme de Mankiewicz. *Punido...* tem personagens com densidade psicológica. *Rio Conchos* impressiona pelos cenários e pela inventividade do roteiro.	Pela urgência do tema, atualmente com destaque menor do que o necessário na mídia, e pelas questões suscitadas nos debates sobre os problemas da preservação ecológica no país. Esses programas são uma boa oportunidade para o entendimento dos esforços necessários para o equilíbrio de alguns ecossistemas.
PRESTE ATENÇÃO	No papel decisivo desempenhado pela expedição na formação da capital do Estado, que se chama São Luís justamente em homenagem ao rei Luís 9º (1226-1270), que comandou a Sétima Cruzada e foi canonizado pela Igreja Católica.	Em como a identidade cultural dos celtas se manteve forte mesmo após o seu declínio. O programa explora como sua cultura se repercutiu ao longo do tempo: nos rituais, maldições e superstições do Dia das Bruxas, na música e nos festivais folclóricos, nas histórias do Rei Artur e do mago Merlin.	Em como a dimensão de toda a tragédia que envolve a Segunda Guerra e a perseguição aos judeus são reveladas não por imagens de campos de concentração nazistas, mas por depoimentos que são a representação mais precisa do drama vivido por milhares de crianças.	Em Marilyn Monroe em *O Rio...*, presença que concentra as atenções pela importância dos números musicais no filme e pela imagem de *sex symbol* que a tornou célebre. Na oposição entre indivíduo e civilização criada em *Homem sem Rumo*. E em como todo o conjunto desses filmes desautoriza a idéia de que o faroeste é um gênero menor.	No primeiro programa, que trata da configuração das formações vegetais do Estado de São Paulo e de sua destruição gradativa produzida a partir do século 16, com a colonização.
PARA DESFRUTAR	O livro *Baroque Brazil* (Record, 180 págs., R$ 185), também de Maurice Pianzola, é um excelente estudo que avalia historicamente a evolução da arte barroca brasileira.	Em *Os Mitos Celtas* (Angra, 128 págs., R$ 19), Pedro Pablo G. May analisa a perpetuação de valores e costumes celtas.	Para comparar o tratamento do mesmo tema, mas com a perspectiva não-documental, vale a pena assistir a *A Lista de Schindler* (1993), de Steven Spielberg. Em vídeo.	Em vídeo, alguns títulos do diretor John Ford, que construiu épicos e explorava a força das narrativas míticas e não figura nesse festival: *Rastros de Ódio* (1956), *O Homem Que Matou o Facínora* (1962) e *Rio Grande* (1950).	Para conhecer a amplitude do Programa Biota/Fapesp, deve-se consultar o site www.biota.org.br, que contém todas as informações sobre as pesquisas em conservação e uso sustentável da diversidade biológica no Estado de São Paulo.

Era uma vez na Broadway

Há cem anos nascia Richard Rodgers, o compositor que melhor expressou o sonho da América e as décadas de ouro da canção americana. Por Vicente Adorno

O músico ao piano com o letrista Oscar Hammerstein 2º: parceria de 17 anos

FOTO CORBIS/STOCK PHOTOS

Neste mês, o mundo comemora o centenário de nascimento de um artista que representa como nenhum outro o que de melhor se produziu nos musicais do teatro e do cinema americano no século que passou: Richard Charles Rodgers. Nascido em Nova York em 28 de junho de 1902, ele é o merecedor de uma unanimidade sem paralelo na história da música norte-americana – o que as incontáveis homenagens em sua honra em 2002 (*veja quadro*) confirmam. Rodgers deixou mais de 900 canções publicadas, dezenas delas consideradas standards indestrutíveis, como *Blue Moon*; e 42 musicais da Broadway, 19 dos quais adaptados para o cinema, como *A Noviça Rebelde*. Melodias com vocação para clássicos, algo que a pequena obra-prima *My Funny Valentine* ilustra tão bem. Intérpretes de várias gerações do jazz e outros gêneros – Frank Sinatra, Janis Joplin, Chet Baker, para citar alguns – gravaram e regravaram suas peças continuamente, no melhor testemunho da importância desse compositor, que é um dos mais completos símbolos da idade de ouro da canção nos Estados Unidos.

"Minha vida é *muitas* canções", dizia Richard (Dick) Rodgers, trocadilho que gostava de fazer com o título da biografia que a Metro-Goldwyn-Mayer dedicou a ele (*My Life Is a Song*, 1948). Filho de pai médico e mãe pianista, ele narra, em sua autobiografia (*Musical Stages*, 1975), como foi precoce e incondicional sua rendição, aos 7 anos, à magia criada pelo cenário e pela iluminação: numa gloriosa matinê de *O Flautista de Hamelin*, ele sorveu o "primeiro gole profundo do copioso vinho conhecido como teatro".

Com 14 anos, Dick Rodgers escreveu sua primeira canção, registrou uma primeira obra e assistiu pela primeira vez a um musical de Jerome Kern, *Very Good Eddie*. "Era a primeira música para teatro realmente americana. Não era *ragtime*, nem tinha inflexões da Europa Central. E era certamente diferente das bombásticas operetas que dominavam a Broadway na esteira de *A Viúva Alegre*." Os arranjos eram discretos, e "o som que vinha do fosso da orquestra estava bem mais para música de câmara". Uma nova forma de teatro musical emergia no país, gênero que, mais tarde, o gênio inspirado de Rodgers consolidaria.

A extensa e bem-sucedida produção de Richard Rodgers é indissociável das lendárias e duradouras parcerias que ele estabeleceu com dois letristas cujas obras-primas também têm seu lugar fundamental: Lorenz Hart, com quem trabalhou por 25 anos, e, depois da morte deste, Oscar Hammerstein, seu parceiro por outros 17 anos. Impossível eleger esta ou aquela como sua melhor fase. Com Hart, de temperamento mordaz, Rodgers chegou a ser sardônico; nos anos 20 e 30, a influência de ambos daria contribuição decisiva à comédia musical genuinamente americana. Já com Hammerstein, de certo pendor para o sentimentalismo, Rodgers foi mais lírico; com ele, nos anos 40, alcançaria seus melhores níveis de domínio formal na arte de compor para o palco e o cinema.

Em retrospectiva, a importância de Richard Rodgers para a música americana não se mede apenas pela quantidade e pela qualidade de sua produção, mas também por aspectos históricos e técnicos. Rodgers emprega acordes pouco usuais para a música de cena então conhecida. E mais: inverte a estrutura habitual do gênero, ao adotar a forma de abertura (*verse*) de 32 compassos com a melodia recorrente (*refrain*) de 16 compassos, o que acentua a força dramática de cada canção. Na parceria com Hart, esses aspectos consolidaram a direção precursora dada por Jerome Kern ao musical. E com Hammerstein, ele inaugurou uma nova etapa: graças às habilidades do libretista, as canções passaram a ser parte integrante da trama e a dar continuidade à ação, realçando sua importância, em vez de, como antes, atrair a audiência para longe da cena.

A "identidade" do musical tipicamente americano se afirmou de modo definitivo com a incorporação aos enredos das peças de temas relacionados à história, costumes e tradições dos Estados Unidos. Para os americanos isso representou um motivo de orgulho e um sentimento de maioridade. Com musicais como os de Rodgers, percebia-se que o país já havia se tornado capaz de oferecer ao mundo um produto de uma cultura genuinamente identificada com os Estados Unidos – uma nação que se tornava cada vez mais rica e poderosa, em todos os sentidos, e que já não precisava mais buscar inspiração em modelos culturais estrangei-

De cima para baixo, Yul Brynner e Virginia McKenna em *O Rei e Eu*, **Richard Kiley e Diahhan Carroll em** *No Strings* **e o jovem Marlon Brando em** *I Remember Mama*. **Na pág. oposta, Julie Andrews em** *A Noviça Rebelde*

FOTO GETTY IMAGES

Antologia

Principais registros da obra do compositor americano

EM CD

- **Frank Sinatra, Nelson Riddle:** *Concert Sinatra*, **Warner**
- **Frank Sinatra, Billy May, Morris Stoloff, Nelson Riddle:** *Frank Sinatra Sings the Select Rodgers & Hart*, **Capitol-EMI**
- **Julie Andrews, Ben Kingsley:** *The King and I*, **Philips Classics**
- **Frank Sinatra:** *Pal Joey*, **Capitol-EMI**
- **Tony Bennett & The Ruby Braff-George Barnes Quartet:** *The Rodgers & Hart Songbook*, **Columbia-Sony**
- **Ella Fitzgerald & Buddy Bregman:** *Rodgers & Hart Songbook*, **Verve-Universal**
- **Arthur Fiedler & Boston Pops:** *Slaughter on Tenth Avenue*, **RCA-BMG**
- **Frank Sinatra, Bing Crosby, The Hi-Lo's, Sammy Davis Jr., Jo Stafford:** *South Pacific*, **Reprise-Warner**

ESPECIAL: *Rodgers & Hammerstein's Original Soundtrack Collection*, **caixa tripla com os originais de** *Carousel*, *Oklahoma!* **e** *The King and I*, **Capitol-EMI**

EM DVD

- **Gordon McRae, Shirley Jones, Cameron Mitchell:** *Carousel*, **Fox**
- **Al Jolson, Madge Evans:** *Hallelujah, I'm a Bum* (*Venturoso Vagabundo*), **MGM**
- **Yul Brynner, Deborah Kerr, Rita Moreno:** *The King and I* (*O Rei e Eu*), **Fox**
- **Gordon McRae, Shirley Jones, Rod Steiger:** *Oklahoma!*, **Fox**
- **Rita Hayworth, Frank Sinatra, Kim Novak:** *Pal Joey* (*Meus Dois Carinhos*), **Columbia**
- **Mitzi Gaynor, Rossano Brazzi, Juanita Hall:** *South Pacific* (*Ao Sul do Pacífico*), **Fox**
- **Charles Winninger, Jeanne Crain, Dana Andrews:** *State Fair* (*Corações Enamorados*), **Fox**
- **Julie Andrews e Christopher Plummer:** *The Sound of Music* (*A Noviça Rebelde*), **Fox**

ESPECIAL: *Rodgers & Hammerstein Collection*, **com os filmes** *Carousel*, *Oklahoma!*, *The Sound of Music*, *South Pacific*, *State Fair* **e** *The King and I*, **Fox**

Richard Rodgers em 1975: 900 canções, mais de 40 musicais e standards indestrutíveis, como *Blue Moon* e *My Funny Valentine*

FOTO AP

ros, sobretudo os europeus. Era uma nova idéia da América – com ênfase em valores como poder, dinheiro e uma promessa de felicidade – que começara a florescer nos palcos da Broadway e que depois se estenderia ao mundo todo com a divulgação desses espetáculos pelo cinema.

Em vida, Richard Rodgers talvez não tivesse consciência do alcance de sua produção no imaginário coletivo. Seu percurso precoce esteve sempre aquém de qualquer ideologia. Com apenas 16 anos, ele conheceu Lorenz Hart, 23, um mal remunerado tradutor de operetas alemãs, de quem logo admirou a seriedade e erudição. "Fiquei encantado com aquele homenzinho de 1,50 m. Saí da casa de Hart com a certeza de ter ganhado em uma só tarde uma carreira, um parceiro, meu melhor amigo... e uma permanente fonte de irritação." Era 1918, e tudo o que Larry dizia fazia eco em Dick. Larry também achava "infantis" as letras que se escreviam para o palco, e considerava "lixo" as canções feitas por autores que, dizia, não confiavam no público porque seu próprio nível de inteligência não era lá grande coisa. No verão de 1919 os dois já podiam apresentar, nas palavras de Dick, "algumas canções de que não precisavam se envergonhar". A dupla estreou naquele ano, com uma canção inserida num espetáculo do cômico Lew Fields. Em seguida, Rodgers e Hart assinariam seu primeiro espetáculo, *Fly with Me*.

Tudo o que a dupla produziu nos cinco anos seguintes, porém, foi rejeitado pelas editoras. A sorte mudou com um contrato, em 1925, para musicar um espetáculo beneficente, *The Garrick Gaieties*: programado para uma apresentação, ficou 18 meses em cartaz. Dali em diante, o sucesso virou rotina, com pelo menos uma superprodução a cada ano. Canções estreadas entre 1925 e 1931 na Broadway logo ficariam conhecidas no mundo inteiro. Em 1931, Rogers & Hart já estão em Hollywood, onde escrevem canções para vários títulos, entre eles *Ama-Me Esta Noite* (1932, com Maurice Chevalier) e *Venturoso Vagabundo* (1933, com Al Jolson). Apesar de contratados pela MGM desde 1933, muitas de suas canções seriam descartadas por "peritos" de plantão.

Prayer foi um caso antológico: rejeitada como uma "prece" a ser entoada pela atriz que sonha se tornar *star*, e depois ressuscitada com outra letra e ignorada em cena de *Vencido pela Lei* (1934), a música só foi salva pela aposta de um tal Jack Robbins, editor que convenceu Hart a escrever uma letra mais "comercial" e Rodgers a compor uma introdução. Nascia assim um dos maiores e mais duradouros êxitos da dupla: *Blue Moon*. (Rodgers ironizava que a única palavra mantida em todas as versões foi *prayer*, "oração".) Descontentes com Hollywood, no ano de 1935 Rodgers & Hart voltaram à Broadway. Compuseram as canções de *Jumbo*, megaespetáculo de circo de Billy Rose, ao que se seguiu uma seqüência de sucessos de público e crítica. Entre títulos importantes da época, *On Your Toes* e *Pal Joey*.

"*It's smooth, it's smart/ it's Rodgers, it's Hart.*" Dizem que não há tributo maior do que aquele prestado por alguém do próprio meio e da mesma estatura – foi o caso dos versos acima, que em 1939 Cole Porter incluiu no musical *Du Barry Was a Lady*, como prova de reverência aos colegas de profissão. Aquela bem-sucedida parceria, que fez clássicos que ainda hoje deliciam – *The Lady Is a Tramp*, *My Romance*, *Spring Is Here* –, chegaria ao fim com a morte de Lorenz Hart em 1943, aos 48 anos.

Oscar Hammerstein 2º foi a escolha natural de Rodgers para uma nova parceria quando o alcoolismo liquidou a carreira e a vida de Hart, seu amigo e colaborador por quase 25 anos, "o mais doce dos sujeitos autodestrutivos". De temperamento caseiro e mais tranqüilo, excelente libretista, Hammerstein tinha a vantagem de conhecer a fundo, e por herança familiar, todas as funções do mundo do espetáculo e do teatro. Com ele, Rodgers diversificou sua produção e aventurou-se em outras tarefas, como produzir os próprios espetáculos e filmes e controlar direitos autorais.

Mais importante para Rodgers, porém, era a segurança e a facilidade com que Hammerstein escrevia letras sofisticadas sob encomenda e sobre qualquer tema. Entre seus melhores exemplos estão *A Puzzlement* (que Yul Brynner cantou de maneira bastante peculiar no palco e na versão filmada de *O Rei e Eu*), *My Favorite Things* (de *A Noviça Rebelde*) e *If I Loved You* (de *Carrossel*). Rodgers soube resumir bem a versatilidade do parceiro: "Quando li a letra para *The Surrey with the Fringe on Top*, sentei-me ao piano e em minutos a música estava pronta. O ritmo natural ditava a melodia, que saiu praticamente sem esforço da minha parte". É letra cheia de palavras e rimas incomuns, e Hammerstein demonstra enorme intimidade com onomatopéias.

Em 1943, *Oklahoma!*, o primeiro espetáculo da nova dupla, marcou a fusão da comédia a que Rodgers estava habituado com as características da opereta dominadas por Hammerstein. A parceria prosseguiu com títulos que fizeram história, como *Carrossel*, *Ao Sul do Pacífico*, *O Rei e Eu* e o celebérrimo e já citado *A Noviça Rebelde*, de 1959. Juntos, eles conquistaram 34 prêmios Tony, 15 Oscars, dois Pulitzer, dois Grammys e dois Emmys. Em 1998 a revista *Time* e a CBS News colocaram Rodgers & Hammerstein entre os 20 artistas mais influentes do século; e em 1999 a dupla foi homenageada com um selo pelo correio dos Estados Unidos.

A morte de Hammerstein, em 1960, fez Rodgers compor para a Broadway primeiro sozinho e, em seguida, com parceiros ocasionais (Sondheim, Charnin, Harnick, Jessel). O músico morreu em casa, em Nova York, em 30 de dezembro de 1979, aos 77 anos. Em 1990 o tradicional Teatro da Rua 46 passou a se chamar Teatro Richard Rodgers, onde se abriga uma galeria homônima com coleções de documentos e objetos relativos à sua vida e obra.

O refrão americano

Em 2002, música de Rodgers é difundida massivamente mundo afora

As comemorações pelo centenário de nascimento de Richard Rodgers correm o ano e diversas locações: Holanda e Grã-Bretanha, Mediterrâneo e Escandinávia, Alemanha e Áustria, até Israel, Japão e Austrália. Na agenda, reencenações de musicais, exibições de filmes, exposições e retrospectivas em museus e festivais. No dia 6, o Carnegie Hall faz uma apresentação única de *Carousel* em versão de concerto, com a Orchestra of St. Louis dirigida por Leonard Slatkin e os solistas Hugh Jackman e Audra McDonald. Neste mês, também em Nova York, o Museu da Cidade abre uma exposição com a *memorabilia* de 40 musicais de Rodgers levados na Broadway. E em Beverly Hills, Los Angeles, acontece no dia 20 um tributo da Academy of Motion Picture Arts and Sciences, em espetáculo ancorado pela atriz Julie Andrews. *Cinderella*, em turnê nacional, percorre Washington, Boston, Philadelphia e St. Louis e, em julho, o MoMa exibe uma produção especial de seu Departamento de Cinema e Mídia. Lançamentos e relançamentos de livros e biografias, discos e vídeos, clipes e catálogos somam-se a programações extensivas de rádio e TV, além de celebrações inusitadas: a Yamaha promete um software para seus pianos automáticos com música de Rodgers, e várias companhias aéreas, incluindo a United Airlines, reservam canais de áudio especiais dedicados ao compositor. O mercado das publicações ganha edições especiais em jornais e revistas, difusão de partituras, compilações e antologias, mais subprodutos como pôsteres e selos. Em palcos europeus, serão apresentados balés criados por Rodgers em colaboração com coreógrafos como George Balanchine, Agnes de Mille e Jerome Robbins. Os patronos honorários das comemorações são Julie Andrews, Andrew Lloyd-Webber e as duas filhas do músico, Linda e Mary Rodgers. Entre os principais lançamentos em disco, constam o álbum da Boston Pops dirigido por Keith Lockhart e as restaurações de arranjos originais (*Oklahoma!*, *South Pacific*) pela Hollywood Bowl Orchestra, com direção de John Mauceri. Sob o título *Richard Rodgers Centennial Jazz Album*, seis pianistas de jazz contribuem com performances-solo em clássicos de Rodgers: dos veteranos Kenny Barron e George Shearing à revelação Fred Hersch, este também produtor, passando por Bill Charalp, Benny Green e Marian McPartland. A gravadora Rhino promete um álbum inteiro dedicado às produções de Rodgers para Hollywood. Mais informações: www.RR2002.com e www.rnh.com. – VA

FOTO SARA FACIO

O compositor: "conversa" com os bandoneons

A nostalgia de Piazzolla

Festival homenageia o músico argentino nos dez anos de sua morte. Por Cynthia Gusmão

Há dez anos morria Astor Piazzolla, no inverno de Buenos Aires. Como em um tango, ele havia estabelecido com a cidade uma ligação profunda e paradoxal, nos extremos do desafio violento e o suave consentimento. Ao morrer, em 4 de julho de 1992, deixava a capital portenha, que o honrou na mesma medida em que o renegou, transformada: nenhuma esquina mais seria a mesma. Ali haviam ressoado as suas mais belas e trágicas melodias — *Invierno Porteño, Soledad, Oblivion, Libertango, Adios Noniño*. A música vital do compositor argentino será ouvida em *Piazzolla, Tango, Paixão*, festival promovido pelo Centro Cultural Banco do Brasil, que percorre, de junho a agosto, as cidades de Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo. No elenco, adeptos do Novo Tango (Dino Binelli), do jazz (Blas Rivera) e do concerto (Arthur Moreira Lima), além de representantes da tradição.

O fascínio da música inaugurada por Piazzolla logo extrapolou a confraria do submundo portenho. Grandes nomes da música erudita chegaram com paixão a Piazzolla. Yo-Yo Ma, violoncelista, descreveu-o como febre que não passa. O violinista Gidon Kremer comparou-o a um campo de energia capaz de encorajar admiravelmente as pessoas à sua volta. Esses virtuoses sabem que pertencem a uma época em que grande parte da música deslizou para um inconformismo apenas formal. E o tango, nascido entre as camadas populares, tem algo da sagrada nostalgia, como o blues. Apenas depois da aceitação francesa foi admitido pela alta sociedade argentina. Os *barrios* foram deixados para trás. Piazzolla recuperou a voz perdida do tango, retirando dele os elementos rococós de dança de salão: "O tango tem raízes tristes, dramáticas, sensuais às vezes, religiosas...", disse.

Dissonâncias, cromatismo, alterações de pulso, suspensões rítmicas, articulações inusitadas, pancadas no bandoneon. Piazzolla trazia notícias de outros mundos possíveis. Sobre *Três Tangos para Bandoneon e Orquestra*, afirmou Lalo Schifrin: "É para o velho tango argentino, o que *La Valse* de Ravel é para a velha valsa vienense". Acrescentou: "O que os torna tangos, é difícil de expressar. Uma certa sensibilidade, um certo aroma". Astor Piazzolla destilou o tango, dominou-lhe o padrão, submetendo-o e moldando-o a seu bel-prazer. Sua escrita poderosa o transformou em veículo de expressão altamente sofisticado. Seqüências de movimentos harmônicos e fugas conciliam o tango ao ápice da música barroca — Bach. Ao mesmo tempo,

Onde e Quando

Piazzolla, Tango, Paixão. **Festival com apresentação de vários artistas brasileiros e argentinos. Centro Cultural Banco do Brasil. Às terças-feiras de junho (em Brasília, 0++/61/ 310-7081), julho (no Rio de Janeiro, 0++/21/3808-2020) e agosto (em São Paulo, 0++/11/ 3113-3600). Informações e programação: www.cultura-e.com.br**

ouve-se o idioma jazzístico de Duke Ellington, a constante rítmica de Stravinsky, os poderosos golpes de arco de Bartók.

Nascido em Mar Del Plata, em 1921, Astor Pantaleón Piazzolla mudou-se criança para Nova York, onde foi iniciado no bandoneon. Nos Estados Unidos, conheceu Gardel, de quem ouviu: "Você sabe tudo de bandoneon, mas nada de tango". Retornou à Argentina em 1936, com 16 anos e uma obsessão: música. Integrou uma das maiores orquestras de tango de Buenos Aires – a de Aníbal Troilo – e fundou a sua uma década depois, entre controvérsias com *tangueros*. Estudou composição com Alberto Ginastera, regência com Hermann Scherchen. Ouvia Bartók, Stravinsky, jazz. Osvaldo Pugliese, grande maestro de seu tempo, observou: "Piazzolla nos forçou a estudar – todos nós".

Em 1953, ele venceu um concurso de composição com *Buenos Aires*, peça com dois bandoneons incorporados ao *setting* da orquestra. A reação foi violenta. Piazzolla, além de já ser visto com desagrado pelos guardiões do tango, era insultado agora pelos protetores da orquestra clássica. Ainda assim, recebeu uma bolsa de estudos e foi para Paris estudar com Nadia Boulanger. A grande dama da música moderna o ajudaria a ampliar a técnica de contraponto e, sobretudo, dar relevo à própria herança cultural. De volta à Argentina, enfrentou nova guerra na mídia, que o acusava de ter "matado" o tango – gênero que, em grande medida, deve a ele a sua revitalização.

"Eu falo com os bandoneons", dizia Piazzolla. Sua concepção de fraseado, o tratamento do tempo, a dinâmica que explode em *fortissimo* para retomar um intenso *cantabile*, tudo isso revela uma excelência no trato tanto com a partitura quanto com o instrumento. Apregoava: "O melhor improviso é aquele que já está escrito".

No festival *Piazzolla, Tango, Paixão*, o virtuose do bandoneon Daniel Binelli, que fez parte do Sexteto Novo Tango, grupo final de Piazzolla, apresenta-se com o violonista César Angeleri e a pianista brasileira Lilian Barreto, em programa que revive a parceria apaixonada entre Piazzolla e o poeta Jorge Luis Borges. Pablo Ziegler, pianista que fez parte de uma de suas mais famosas formações, o Quinteto Novo Tango, mostra versões "revistas" de títulos originais. Entre brasileiros, o pianista Arthur Moreira Lima executa arranjos de Laércio de Freitas, legitimados pelo próprio compositor; e o Quarteto Amazônia faz as transcrições experientes de José Bragato, ex-*cellista* do Sexteto Novo Tango. Da Argentina, o quarteto vocal masculino Opus Cuatro reúne tangos e *spirituals*, e a orquestra de Oscar Durán faz performance tradicional com bailarinos. Na vanguarda do programa, vem o trio de Blas Rivera, que substitui o bandoneon pelo sax-tenor e incorpora elementos do jazz ao tango, em concerto que promete inéditos de Piazzolla. ■

Piazzolla: dissonâncias, suspensões e fúria

FOTO JORGE ROSENBERG

De corpo e alma

Tango seduz pelas intenções e intensidade. Por Regina Porto

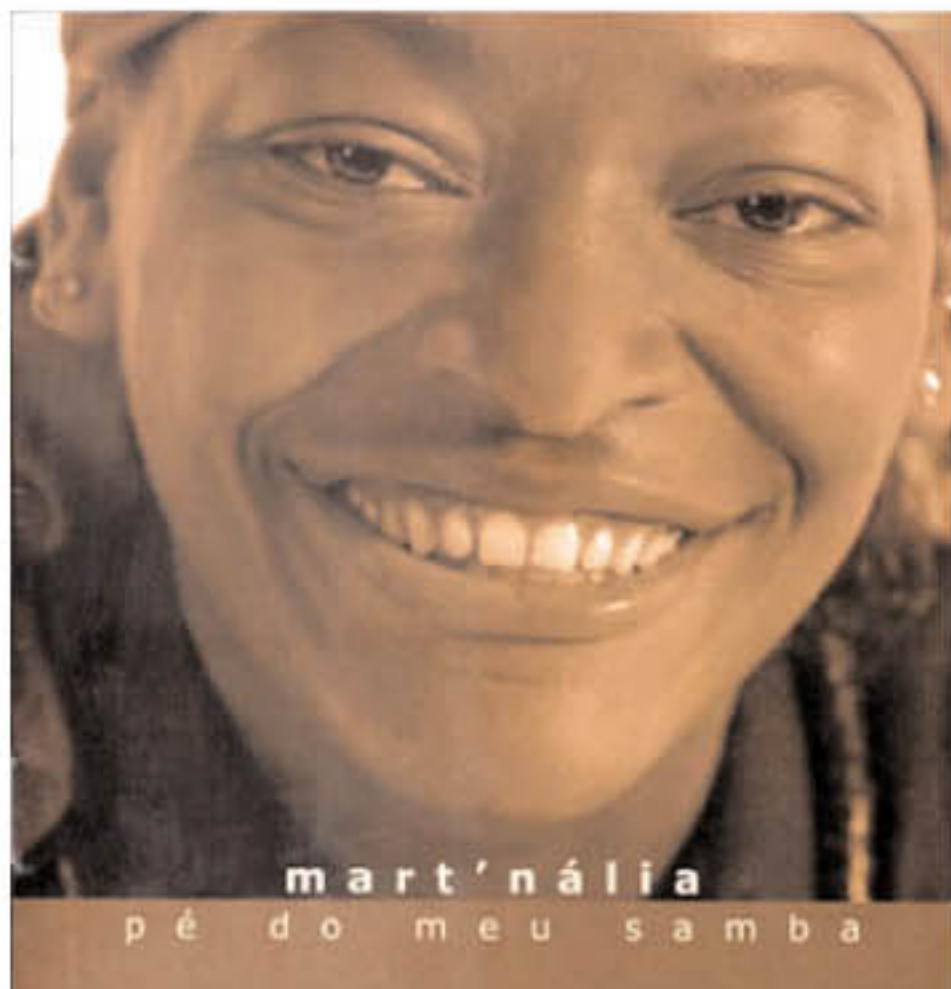
O tango vestiu a alma argentina como um clichê sinuoso, porém sincero. O tango faz suas vítimas (os românticos passionais) e suas presas (os imaturos). "O tango é um rito", disse o personagem de Marlon Brando ao de Maria Schneider, em *O Último Tango em Paris*. "Você entende isso? Rito?" Ela não entendia, era jovem demais. O tango não conhece outro destino: o filme tem um desfecho trágico e violento. O tango não é um gênero musical puro. É combinação de vivência iniciática (candomblé africano), dança argentina (*milonga*) e ritmo mouro cigano (*habanera* espanhola). O tango não é um passo argentino: é nômade. Saiu da África, passou por Cuba e México e, aí sim, chegou à Argentina. De lá, migrou para os salões europeus, onde se tornou popular e, para a burguesia, "ofensivo à moral".

O tango é lascivo, provocador. Seduziu vultos modernos da música clássica, como Stravinsky, Hindemith, Kagel e Schnittke. E o "*nuevo tango*", esse foi inventado por Astor Piazzolla. Borges: "Um cavalheiro não pode interessar-se senão pelas causas perdidas". O tango foi o pulso e o impulso de uma classe social marginalizada; e Piazzolla, seu apaixonado defensor. Um dia, os templos de culto ao tango mudaram. E, então, ele aportou nos centros de cultura alternativa de capitais do mundo moderno: Paris, Tóquio, Berlim. O tango, porém, não se deixa ditar. Não se basta no virtuosismo das mãos ou na coreografia perfeita das pernas. Tango se faz com intensidade dramática. E, sobretudo, com más intenções: o tango é um estado de alma. De corpo e alma.

Nobre estirpe

Estréia de Mart'nália percorre um século de samba

Filha do cantor e compositor Martinho da Vila, Mart'nália herdou dele o sorriso largo e o gosto pela pesquisa. *Pé do Meu Samba*, disco de estréia da cantora pelo selo Natasha, é um trajeto pelo gênero que dura quase um século. Vai de *Filosofia*, samba-protesto que Noel Rosa criou nos anos 30, ao samba-provocação de Celso Fonseca e Ronaldo Bastos (*Samba É Tudo*). Mart'nália relembra afro-sambas de Baden Powell e Vinicius de Moraes (*Tempo Feliz*), pinça um Martinho da Vila pouco conhecido (*Viajando*) e ganha um bônus de Caetano Veloso, a inédita faixa-título. *Pé do Meu Samba* recebeu tratamento reservado apenas a gente do primeiro time. Caetano responde pela direção artística (dispensável, sendo ela filha de quem é), o guitarrista Celso Fonseca assina arranjos contidos e elegantes. A ficha técnica inclui o percussionista Ramiro Mussotto e os teclados de Jorjão Barreto, o homem que deu molho ao som da Banda Black Rio. Mas o que se sobressai, afinal, em meio à seleção de convidados, é a voz miúda e roufenha de Mart'nália. São as palmas e o vocal sofrido que fazem de *Filosofia* uma beleza rara; *Beco* e *Chega*, parcerias dela com Mombaça, têm interpretação digna das grandes damas da fossa; e não há como resistir à gargalhada gostosa que ronda *Samba É Tudo*. Mart'nália já é uma das grandes vozes do samba atual. – SÉRGIO MARTINS • ***Pé do Meu Samba*, Mart'nália (Natasha/BMG)**

A herdeira de Martinho da Vila: voz que sobressai

Dançante e zen

A voz inocente de Patricia Marx volta autoral neste álbum saído da maturidade. Economia vocal, estudo dos graves, *cool* bossa marcam um disco orgânico de música eletrônica brasileira, em que pesam as mãos dos produtores Bruno E, Mad Zoo e do grupo inglês 4Hero. Onze das 12 faixas são co-assinadas por ela, e tratam de estados de espírito, sentimentos vitais, nascimento e renascimento. Moderno dentro do moderno, é *broken beat*, jazz, samba e nova bossa, com lugar para o rap de MC Kontrol, um dueto com Simoninha e a percussão de João Parahyba. – JULIO DE PAULA • ***Respirar*, Patrícia Marx (Trama)**

Neo bossa

O segundo disco do trio Bossacucanova (Marcelinho Dalua, Marcio Menescal e Alexandre Moreira) reinventa eletronicamente a bossa *jazzy* da década de 60. Traz muito suingue, com boas bases (incluindo o violão veterano de Roberto Menescal, várias vezes co-autor), batidas, samples e scratches. É o que muito DJ londrino anda fazendo, mas com a originalidade e a propriedade próprias de quem nasceu junto à bossa nova. Participam Ed Motta, Cris Delano, vocalista, e Vinicius de Moraes, sampleado. Boa supresa em *Naná*, de Moacyr Santos. – PATRÍCIA PALUMBO • ***Brasilidade*, Bossacucanova (Trama)**

Em câmera lenta

Grande letrista, Ronaldo Bastos tem em Celso Fonseca o compositor, guitarrista e cantor ideal para seus versos doces e deslizantes. Ele e Eduardo Souto Neto dividem os arranjos. Não espere uma revolução estética. É disco *ambient* e *lounge*, sem misturar eletrônica com bossa nova. Mas traz o melhor da música brasileira: canções de amor. De *Samba É Tudo*, já se falou em conflito de gerações. Bobagem. O que se tem é a juventude elegante e madura da bossa nova em câmera lenta e estado *cool*. – PP • ***Juventude / Slow Motion Bossa Nova*, Celso Fonseca e Ronaldo Bastos (Dubas/Universal)**

Na cadência do ácido

A vinheta que abre o segundo CD de Jair Oliveira reafirma sua intenção: acid samba. De fato, há samba, muita balada e algum samba-rock – este agora revestido de teclados, vibrafone sintetizado, Rhodes e programações, em disco em que violão e percussão falam alto. O músico subscreve todas as faixas, convida poetas (Loyola Brandão, José Domingos), mistura malandragem com romantismo. Lembra, aqui e ali, o Jorge Ben dos anos 60/70. Mas Jair é bom moço. Em dueto com Ed Motta (*Amor e Saudade*), impossível não pensar em Johnny Alf – pelo arranjo e pelo lirismo. – PP • ***Outro*, Jair Oliveira (Trama)**

Dez noturnos eletrônicos

Andy Barlow e Louise Rhodes, par do Reino Unido que assina como Lamb, supera a síndrome do terceiro álbum. Com parceiros arregimentados pelo mundo (Arto Lindsay grava à distância, de Nova York), faz um CD que suprime a necessária exclamação ou interrogação no título. São dez baladas eletroacústicas equilibradas com cordas reais e eletrônica moderada. *I Cry* e *Gabriel* soam especialmente belas. Noturno e londrino no geral, predominam os tons menores e uma melancolia quase nórdica, com ocasionais intervenções pulsantes de scratch americano. – REGINA PORTO • ***What Sound*, Lamb (Mercury/Universal)**

Latino e *jazzy*

De um país ainda por descobrir musicalmente, a Venezuela, Maria Márquez grava canções recolhidas do repertório mais notável de seus autores prediletos. Radicada nos EUA, soube transformar sucessos dos anos 30-40-50 em peças de sofisticação jazzística; e adequar estilos e uma voz de bolero a clássicos dos 60-70 e novas formas. Timbres esquecidos – piano Fender, vibrafone, violão de sete cordas, bandolim, acordeon – dividem arranjos que ela co-assina e espaços reservados ao solo. Na última faixa, um poema em duo de voz e bongô. – RP • ***Once Cuentos de Amor*, María Márquez (Palm/Trama)**

Tabla drum'n'bass

O primeiro solo do indo-americano Karsh Kale, líder forte do Asian Massive, foi além do underground asiático estabelecido em Londres num gênero único: a *banghra music*. Ex-tablista, ex-parceiro do cobiçado produtor Bill Laswell, Kale estendeu o domínio do movimento a Nova York, agora reinventando canções *bhajan* do folclore indiano como se fossem melodias drum'n'bass. Participam músicos de mesma ascendência, em dialeto e instrumentos étnicos, e a cantora Gigi, nova sensação do pop etíope, com seus vocais à la Lata Mangeshkar. – RP • ***Realize*, Karsh Kale (Six Degrees/Trama)**

Industrialismo asteca

Nortec é um coletivo: músicos, designers, DJ's, arquitetos, estilistas. E o CD, um manifesto inaugural pela "completa" cultura eletrônica. Foi inventado em 1999 na "capital da falsificação industrial", Tijuana. Mixa cultura *norteña* mexicana com baixa Califórnia, música *ranchera* com techno anglo-germânico, metaleira de coreto com lições do mestre Moby. Resultado: uma irresistível e poluída *mextronica*, de forte apelo nas raves. Ruidismo asteca em *El Lado Oscuro de Mi Compadre* e maiores explicações em *Tijuana for Dummies*. – RP • ***The Tijuana Sessions*, Nortec Collective (Palm/Trama)**

FOTO GUTO COSTA/DIVULGAÇÃO

Sutil sedução

Suely Mesquita imprime audácia em disco-solo

Riqueza de construção musical e inteligência poética, humor intelectual e harmonia dos contrastes são traços do disco de estréia de Suely Mesquita, *Sexo Puro*. Com 20 anos de vivência musical e livre trânsito entre nomes pop (Fernanda Abreu, Daúde), cantora e autora, ela sai em solo inventivo, divertido e audaz do começo ao fim – de um anúncio de samba a uma denúncia em rock. Sua polirritmia é tão bem resolvida quanto a malícia é elegante; quanto a ousadia é doce; quanto o sexo é puro. Mas nada é ingênuo. O suingue de *Sapatinho de Cristal* dá o tom perfeito dessa Cinderela moderna – tem coragem, segurança, determinação. É disco de feminilidade insinuante e, talvez por isso, sua mensagem chegue mais rápido às mulheres. A sedução não é explícita: é sutil. Na voz sensual, ela equilibra as forças em jogo – um arranjo delicado em *Porcelana*, uma bateria devidamente pulsante em *Pisca* (com Zeca Baleiro). Trapaças pós-anistia vêm à luz no rock *Filhote da Ditadura*: "Eu não lutei contra a ditadura/ Não tenho essa desculpa para ser pilantra". *Interesse* brinca com figuras do imaginário e desconcerta em um mundo de predadores e presas que se comem no pior dos sentidos. *Gazelle*, que ela dobra em francês, contém o erotismo sugestivo de um Gainsbourg. São delícias coerentes, com consistência na descontração e a boa assessoria de músicos de A Parede e do pianista Carlos Fuchs.– PRISCILA SÉRVULO • ***Sexo Puro*, Suely Mesquita (Independente)**

A vocalista e compositora: malícia elegante

NOTAS

A elegância de câmara

Temporada internacional reúne conjuntos e solistas especializados na sofisticada "arte da conversação" instrumental. Por Dante Pignatari

Artistas dedicados à música de câmara, de carreiras intensas e forte destaque em palcos e gravações mundo afora, estréiam no Brasil em temporada inédita dos Concertos BankBoston. São oito atrações internacionais e 22 concertos, agendados entre junho e novembro em São Paulo e Porto Alegre, num repertório variado e representativo que se anuncia dos mais atrativos. O roteiro reúne uma amostragem importante da produção camerística dos últimos 250 anos, com peças rigorosamente escolhidas e interpretadas por formações diversificadas. A estatura dos conjuntos e solistas, a julgar pela discografia disponível no mercado, promete performances de altíssimo nível – e uma programação de classe, *a priori*, obrigatória.

Escrita para ser executada em ambiente doméstico, em uma sala ou pequeno salão, diante de uma audiência pouco numerosa, a música de câmara se tornou, em suas origens no Renascimento e em especial durante o Barroco, uma prática essencialmente destinada aos amadores, que compunham o grosso do público consumidor de partituras. Mas é no período clássico, quando a ênfase se desloca dos esplendores da arte barroca para o refinamento e a elegância doméstica, que essa arte floresce e culmina, a ponto de se tornar o mais sofisticado veículo de expressão musical dos grandes compositores que a ela se dedicaram: um meio pelo qual se estabelece um verdadeiro diálogo íntimo entre os instrumentistas.

Joseph Haydn, nos seus quartetos de cordas – compôs cerca de 70 deles – foi o primeiro a refletir e igualar, no domínio da música, a arte da conversação deliberadamente cultivada no século 18. Graças à sua condensação e alto grau de organização intelectual, o quarteto deixa de ser música ambiente, para exigir a concentração do ouvinte. Haydn é o autor trazido pelo Quarteto Festetics, conjunto de origem húngara, que emprega instrumentos e técnicas de época e dedica-se à árdua pesquisa de partituras originais em busca da autenticidade interpretativa. Gravações do conjunto revelam clareza e densidade, sentido apurado de contrastes, equilíbrio. Além de dois quartetos de Haydn por programa, o Festetics atém-se à tradição clássica com complementos de Beethoven e Schubert.

Outro quarteto, o tcheco Prazak, também escolhe Beethoven e Schubert para compor dois programas que têm ênfase em compositores eslavos: os russos Borodin e Prokofiev e o tcheco Smetana, notadamente marcados pelo virtuosismo e pelas sonoridades quentes e opulentas obtidas pelo conjunto. O terceiro quarteto, o premiadíssimo Keller, também húngaro, propõe-se à intrigante convivência entre o rigoroso contraponto do Barroco metafísico da *Arte da Fuga* de Bach e a síntese abrangente que caracteriza a obra do húngaro György Kurtág, autor contemporâneo com quem o grupo colabora.

Acima, da esq. para a dir., Abdel Rahman El Bacha (piano), Jerusalem Trio, Emmanuel Strosser (piano) e Quarteto Keller

Na formação de violino, violoncelo e piano, o Jerusalem Trio também recorre a Haydn, que fixou em 175 essas peças escritas para seu patrão Nikolaus Esterhazy, um entusiasta do *baryton*, ou viola *di bordone*, instrumento com cordas simpáticas semelhante à viola baixo e que cobre aproximadamente a mesma tessitura do violoncelo. O grupo incluiu um trio de Haydn no primeiro programa, seguido ecleticamente de Mendelssohn e Shostakovich. A segunda audição conserva Shostakovich, mas dedica a primeira parte ao vigoroso *Trio em Si Bemol Maior* de Schubert.

Outro trio em recital reúne a soprano francesa Elisabeth Vidal, Christian Ivaldi ao piano e Michel Lethiec ao clarinete. A única peça que conta com a participação dos três é *O Pastor sobre o Rochedo*, de Schubert, célebre canção com clarinete *obligato*, precedida de meia dúzia de *Lieder* do mestre vienense. Na segunda parte, a bela *Sonata para Clarinete e Piano* de Poulenc e sete canções francesas, em uma boa amostragem do desenvolvimento da *mélodie* ao longo do século 19. Soprano *coloratura* com vasta experiência em teatros de ópera de todo o mundo, Vidal oferece uma boa oportunidade para se conferir, no intimismo da canção de câmara, a sensibilidade lírica de uma cantora acostumada às árias de bravura.

Acima, da esq. para a dir., Quarteto Festetics, Regis Pasquier (violino), Pieter Wispelwey (*cello*) e o compositor György Kurtág

FOTOS DIVULGAÇÃO

Geram grande expectativa as duas apresentações do violoncelista holandês Pieter Wispelwey, aqui acompanhado por Paolo Giacometti ao piano. Wispelwey, dominando um vastíssimo repertório que vai das *Suítes* de Bach a peças atuais de Kagel e Schnittke, é um instrumentista festejado pela crítica internacional. Em sua primeira apresentação, o duo interpreta uma *Sonatina* de Schubert, o *Adagio & Allegro op. 70* de Schumann e duas sonatas de Brahms, sendo que uma delas, a *op. 78 nº 1*, foi concebida originalmente para violino e piano. O segundo programa é um verdadeiro *tour de force*: nada menos que as cinco sonatas compostas por Beethoven para essa formação. O registro fonográfico, que Wispelwey realizou com Giacometti, é soberbo.

Outro duo traz o violinista francês Régis Pasquier, acompanhado ao piano por Emmanuel Strosser. Eles também optaram por uma integral em sua primeira apresentação, dessa vez as três *Sonatas para Violino e Piano* de Brahms. No segundo programa Brahms, uma delas – justamente a que Wispelwey toca em transcrição para *cello* – é substituída pelo magnífico *Trio para Violino, Trompa e Piano op. 40*, com participação do trompista brasileiro Luiz Garcia.

Finalmente, o único solista da série, o pianista franco-libanês Abdel Rahman El Bacha, promete um dos pontos altos da programação. Vencedor do Concurso Internacional Rainha Elisabeth da Bélgica em 1978, aos 19 anos de idade, El Bacha teve formação privilegiada (ele é também compositor) e vem sendo colocado entre os grandes pela crítica internacional. Ele interpretará a *Sonata op. 28* de Beethoven, a *Sonata op. 14 (Concerto sem Orquestra)* de Schumann e os 24 *Prelúdios op. 28* de Chopin, de quem gravou a obra completa em ordem cronológica.

Concertos BankBoston – Temporada 2002

SÃO PAULO: Espaço Cultural BankBoston – av. Chucri Zaidan, 246. Quarteto Prazak (11 e 12/6), Jerusalem Trio (25 e 26/6), Wispelwey & Giacometti (19 e 20/8), Vidal, Lethiec & Ivaldi (3 e 4/9), Abdel Rahman El Bacha (24 e 25/9), Quarteto Festetics (15 e 16/10), Quarteto Keller (21 e 22/10), Pasquier & Strosser (5 e 6/11). Assinatura: R$ 120 e R$ 180. Ingressos avulsos: R$ 20 e R$ 30.

PORTO ALEGRE: Teatro São Pedro – pça. Marechal Deodoro, s/nº. Quarteto Prazak (10/6), Wispelwey & Giacometti (21/8), Vidal, Lethiec & Ivaldi (2/9), Abdel Rahman El Bacha (23/9), Quarteto Festetics (14/10), Pasquier & Strosser (4/11). Assinatura: R$ 60, R$ 90, R$ 100 e R$ 140. Ingressos avulsos: R$ 20 e R$ 30.
Produção artística: Interarte. Informações: tel. 0++/11/3081-1911

A floresta mágica

Conto de João e Maria, transformado em ópera por Humperdinck, ganha tradução brasileira e encenação multimídia

É universal a história das duas crianças perdidas na floresta que vão parar na casa da bruxa, toda feita de chocolate. Em 1893, a aventura de João e Maria (no título original, *Hänsel und Gretel*), personagens recolhidos da tradição oral germânica pelos irmãos Grimm, foi transformada por Engelbert Humperdinck em uma das óperas mais amadas do repertório alemão. Neste mês, ela é encenada em português no Teatro Municipal de São Paulo, traduzida por Dante Pignatari e o maestro Jamil Maluf, que rege o espetáculo. Encantadora para todas as idades, a produção reserva récitas em horários especiais para o público infantil (dia 7 às 20h30, dia 9 às 17h, dia 11 às 20h30, dia 13 às 18h).

Hänsel und Gretel surgiu de uma brincadeira familiar, com números compostos para um teatrinho de marionetes, depois expandidos para grande ópera. Fracasso de estréia, essa obra incentivada por Hugo Wolf e tão admirada por Mahler logo converteu-se em sucesso mundial, graças ao encanto melódico do compositor e seu bom humor ao assimilar a influência wagneriana (sua "Cavalgada das Bruxas" é uma deliciosa paródia da *Valquíria*). Na versão brasileira, as sopranos Andréa Ferreira e Denise de Freitas fazem os irmãos que caem nas mãos da Bruxa (caricatura simpática da Ortrud do *Lohengrin*), interpretada pela *mezzo* Regina Elena Mesquita. No papel dos pais negligentes, presença dos solistas Luciana Bueno, soprano, e Paulo Szot, barítono. Guiomar Milan e Edna de Oliveira – o Homenzinho da Areia e a Fada do Orvalho – conduzem a doce cena em que, cansados, os irmãozinhos adormecem na floresta velados por anjos da guarda.

Esboços de cenário (à esq.) e figurino (acima): técnicas de animação ao vivo

Poema musical em partitura espontânea e elaborada, *Hänsel und Gretel* representa o grande modelo de *Märchenoper*, a ópera baseada no acervo dos contos de fadas. Elementos fantasiosos de carochinha favorecem a imaginação de Fernando Anhê (cenografia e figurino) e Flávio de Souza (direção), nessa montagem em que não faltam recursos de animação e ilusões de ótica produzida por truques de "teatro negro". Colaboram com a Orquestra Experimental de Repertório um coro infanto-juvenil, um corpo de dança e a Imago Cia. de Animação. Ingressos de R$ 10 a R$ 35. Informações: tel. 0++/11/222-8698. – LAURO MACHADO COELHO

A voz e a psique

Ópera de Penderecki, baseada em episódio da Inquisição, é reencenada em Dresden mais de 30 anos depois da estréia

A soprano Katia Guedes (acima): personagem "possuída"

A história terrífica do padre Urbain Grangier, queimado na fogueira em 1634 sob acusação de envolver as freiras do mosteiro de Loudun em possessão demoníaca, fascinou artistas e pensadores. Jules Michelet e Aldous Huxley dedicaram estudos a esse caso de histeria coletiva por repressão sexual. E o cineasta polonês Jerzy Kawalerowicz baseou nela o belo filme *Madre Joana dos Anjos*. Um outro polonês, Krzysztof Penderecki, extraiu dela uma ópera de muita intensidade, *The Devils of Loudun*, baseada em Huxley e estreada em Hamburgo em 1969. Construída em cenas curtas como seqüências de um filme, *Os Demônios de Loudun* volta aos palcos neste mês (dias 1, 4, 8 e 12) na Ópera de Dresden, Alemanha, sob regência de Vladimir Iuróvski e direção de Harry Kupfer. No elenco, destaque para a paulista Katia Guedes, soprano radicada em Berlim, no difícil papel da irmã Gabrielle, uma das freiras endemoninhadas, ao lado de Evelyn Herlitzius (madre Joana dos Anjos) e de Hans-Joachim Ketelsen (padre Grangier). O texto musical da ópera reserva particular desafio na escrita vocal – sucedem-se modulações bruscas, declamações ritmadas, falas e gritos. A partitura, de mobilidade camaleônica, vai do tonalismo ortodoxo à mais completa dissonância, recurso com o qual Penderecki sugere a instabilidade psíquica de personagens que se acreditam possuídas. – LMC

FOTOS DIVULGAÇÃO

POR MARCO FRENETTE

FILHOS DE GHANDI E DE JAH

Homenagem de Gilberto Gil a Bob Marley troca o júbilo melancólico e espiritual do reggae jamaicano pela alegria festiva e contagiante da Bahia

Kaya N'Gan Daya, o novo disco de Gilberto Gil, é não menos que um belo tributo ao adorador do Leão de Judá. Pioneiro no canto do rastafarismo – peculiar mistura de crenças africanas com Igreja Batista e elementos do judaísmo – e expressão quintessencial do reggae, Bob Marley volta à evidência nesses 15 clássicos brilhantemente renovados por Gil – parte dos quais gravados no Tuff Gong Studios, em Kingston, com participação vocal das I-Three (Rita Marley, Marcia Griffiths e Judy Mowatt) e de Sly & Robby. O que sobra de afinidade musical, porém, falta em espírito rasta.

Desde a faixa de abertura – *Buffalo Soldier* (do disco *Confrontation*, 1983) –, tem-se o tom do que virá: a alegria festiva de um músico experimentado e talentoso a comungar com a obra de seu ídolo. Inspirada na história real de regimentos de negros norte-americanos que, chefiados por brancos, chacinaram indígenas no pós-Guerra Civil, esse reggae resulta algo asséptico do ponto de vista do impacto emocional. *One Drop* (de *Survival*, 1979), louvor à força de Jah, tem destaque nas vozes das I-Three e na sanfona de Cícero Dias – e o sabor gonzaguiano que se acentua em *Three Little Birds* (de *Exodus*, 1977) aproxima ainda mais a caatinga nordestina das favelas de Kingston. A inevitável *No Woman, no Cry* (de *Natty Dread*, 1974) sai da versão de Gil de 1977 para espécie de reggae orquestral, com cordas, órgão, piano e a guitarra de Herbert Vianna.

São especialmente felizes *Positive Vibration* (de *Rastaman Vibration*, 1976), exaltação a um preceito religioso (o comando "vibre positivamente"), e *Could You Be Loved* (*Uprising*, 1980), irresistível na levada. Ponto alto na contagiante *Table Tennis Table*, elogio à crença rasta, com letra de Gil e coros jubilosos, é a faixa que mais lembra Bob Marley, numa alegria impregnada de certo ascetismo.

Eis o porém. Embora musical e tecnicamente irretocável, a espiritualidade rastafariana fugiu ao conjunto do disco. Gil afirma tratar a obra de Marley com o respeito devido aos clássicos. Deu-se, entretanto, uma perceptível transposição para o universo brasileiro – e o resultado não cheira muito ao reggae sofrido e de resistência da velha e pobre Kingston. A sonoridade limpa e mesmo inovadora do CD tira a aura do reggae tal como concebido por Marley e os Wailers. Se a música libertária e militante de Marley é de cunho fundamentalmente místico, já o reggae de Gil é mais voltado para a vida mundana. Um certo sabor pop do disco minimiza o que era para ser uma levada tipicamente hipnótica. Ao contrário do jazz – e à semelhança do blues –, não se mexe em reggae impunemente.

Kaya N'Gan Daya (acima), CD Warner de Gilberto Gil (no alto), com 15 clássicos de Bob Marley: rastafarismo entre Kingston e o Nordeste brasileiro

FOTO PRISCILA CASAES FRANCO/DIVULGAÇÃO

Exemplo evidente vem na faixa-título. *Kaya N'Gan Daya* é a versão que Gil deu para a canção *Kaya*, gíria para a ganja de qualidade. Os versos de Marley ("*Wake up and turn I loose/ For the rain is falling/ Got to have Kaya now/ For the rain is falling*") transcriados por Gil ("Kaya já, na Gandaya/ Kaya já, nem que a chuva Kaya") soam brilhantes, mas substitui a espiritualidade rasta pela alegria descompromissada baiano-brasileira. Quem ouve o original (*Kaya*, 1978) é convidado à introspecção melancólica e à celebração de uma vida pacífica – claro, com a ajuda providencial e letárgica do THC de uma erva nascida em terra adubada com sangue negro. A *Kaya* de Marley não corresponde a nenhuma "gandaia". Rasta não cai na gandaia: reflete e celebra a vida, fuma ganja e sorri largamente, enquanto vislumbra os pensamentos do branco europeu e opressor.

Seja como for, não era de se esperar que um grande músico entrasse na obra de outro sem alterá-la com um toque pessoal – nem a Bahia é Kingston, nem o Brasil é a Jamaica. E, rastafarismo à parte, fato é que Gil fez um disco competente a honrar Bob Marley.

ARTISTA	A soprano Ângela Brown, a *mezzo* Florence Quivar, o tenor Fernando Portari e o baixo Alessandro Verducci. Coro e Orquestra do Teatro Municipal. Regência do romeno-israelense **Sergiu Comissiona** (*foto*).	O tenor Fernando Portari, a soprano Rosana Lamosa e o barítono Sandro Christopher. Orquestra Sinfônica Municipal de Santos e Coral do Estado de São Paulo. Regência de **Luís Gustavo Petri** (*foto*). Direção de Jorge Takla.	O grupo vocal Les Swingle Singers, o clarinetista paulista **Ovanir Buosi** (*foto*), o violinista romeno Eugen Bold e a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Regência do alemão Lothar Koenigs.	Julian Farrell (clarinete), Malcolm Latchem (violino), Robert Smissen e Stephen Tees (violas), Stephen Orton e John Heley (violoncelos), do **Academy of St. Martin-in-the-Fields Chamber Ensemble** (*foto*), dirigido por Kenneth Sillito.	A Orquestra do Século XVIII, fundada há 21 anos pelo maestro holandês Frans Brüggen, e formada por 50 artistas de 19 países. Com regência do violinista **Thomas Zehetmair** (*foto*).
PROGRAMA	*Messa da Requiem*, que Verdi compôs em homenagem ao poeta, romancista e líder político Alessandro Manzoni. De uma passionalidade quase teatral, já foi chamada um tanto injustamente de "a última ópera de Verdi".	*La Traviata*, ópera de Giuseppe Verdi com libreto de Francesco Maria Piave, baseada na peça *A Dama das Camélias*, de Dumas Filho. Muito popular, é uma das óperas mais encenadas em todo o mundo.	*Concertino para Clarinete e Violino* e *Sinfonia para 8 Vozes e Orquestra*, obras do compositor italiano Luciano Berio, e *Sinfonia nº 5*, de Schubert.	Dia 3: *Quinteto-Fantasia em Fá*, de Britten, *Quinteto para Cordas K. 515*, de Mozart, *Quinteto para Clarinete e Cordas Opus 115*, de Brahms. Dias 4 e 5: *Quinteto em Lá*, de Nielsen, *Quinteto para Clarinete K. 581*, de Mozart, e *Quinteto em Dó Opus 29*, de Beethoven.	Dias 25 e 26: *Sinfonia nº 83, "A Galinha"*, de Haydn, *Sinfonia Concertante* e *Sinfonia nº 39*, de Mozart. Dia 27, *Sinfonia nº 59, "O Fogo"*, de Haydn, *Concerto nº 1 para Violino e Orquestra*, de Mozart, *Sinfonia nº 1*, de Mendelssohn.
ONDE E QUANDO	Teatro Municipal do Rio de Janeiro – pça. Floriano s/nº, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2299-1717. Dia 22, às 16h. De R$ 12 a R$ 144.	Teatro Municipal Brás Cubas – av. Pinheiro Machado, 48, Santos, SP, tel. 0++/13/3233-6086. Dias 13 e 15, às 20h. Grátis.	Sala São Paulo – pça. Júlio Prestes, s/nº, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3337-5414. Dia 20, às 21h. Dia 22, às 16h30. De R$ 12 a R$ 36.	Teatro Cultura Artística – r. Nestor Pestana, 196, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3256-0223. Dias 3, 4 e 5, às 21h. De R$ 60 a R$ 150.	Teatro Cultura Artística – r. Nestor Pestana, 196, São Paulo, SP, tel. 0++/11/ 3256-0223. Dias 25, 26 e 27, às 21h. Preços a definir.
POR QUE IR	É uma das grandes obras da maturidade do compositor, emocionante desde o *Introitus* em suspenso ao assustador *Dies Irae*, de acordar o mais distraído dos ouvintes.	Além da bela música, com árias, duetos e conjuntos antológicos, também encanta pelo tema, que mistura o luxo e a devassidão do amor proibido entre um jovem da sociedade e uma encantadora cortesã.	Poucas vezes ouvida em salas de concerto no Brasil, a música de Luciano Berio oferece novas formas de pensar a arte da composição além de conceitos como forma ou estilo.	Associado à famosíssima Academy of St. Martin-in-the-Fields Orchestra, e com as mesmas exigências de qualidade, este grupo foi criado em 1967 para interpretar música de câmara para naipes mais numerosos, como em quintetos, sextetos e octetos.	Como outros bons artistas e grupos da música antiga (Nikolaus Harnoncourt, Les Arts Florissants), a Orquestra do Século XVIII, munida de instrumentos de época, ultrapassa os limites da mera pesquisa museológica.
PRESTE ATENÇÃO	Nas partes corais escritas pelo mesmo mestre do *Coro dos Ferreiros*, de *Il Trovatore*, e da triunfal *Gloria all'Egito*, de *Aida*.	Na concepção cênica do espetáculo assinada por Charles Möeller, com figurinos inspirados em gravuras românticas do século 19, todas em preto-e-branco. Apenas em momentos-chave da ópera serão utilizadas roupas coloridas que descerão do urdimento do teatro.	Na *Sinfonia para 8 Vozes e Orquestra*, obra-prima abundante de referências e citações que vão do livro *O Cru e o Cozido*, de Lévi-Strauss, a Martin Luther King, Beckett, Ligeti e Mahler.	No *Quinteto para Clarinete K. 581*, exemplo de tudo o que existe de melhor em Mozart, tanto em transparência e leveza quanto em acabamento e originalidade.	Nos cerca de 20 minutos da *Galinha*, que recebeu este nome por um certo "cacarejar" do segundo tema no primeiro movimento. Confira.
O QUE OUVIR	*Verdi: Requiem* (Decca), com Luciano Pavarotti, no auge dos pulmões, ao lado de Joan Sutherland. Com Coro e Orquestra Filarmônica da Ópera de Viena e direção de George Solti.	*La Traviata* (EMI), com uma febril Renata Scotto e um Alfredo Kraus perto da perfeição. Com o Ambrosian Choir e a Philarmonia Orchestra. Regência de Riccardo Muti.	*Bach Hits Back* e *A Capella Amadeus* (Virgin), dois CDs com as músicas de Bach e Mozart revistas pelos Swingle Singers. Aqui não há meio-termo: ame-os ou deixe-os.	*Mendelssohn & Raff: Octets* (Philips), com o próprio Academy of St. Martin-in-the-Fields Chamber Ensemble.	*Mendelssohn & Raff: Octets* (Philips), com o próprio Academy of St. Martin-in-the-Fields Chamber Ensemble.

ARTISTA	O violinista alemão Frank Peter Zimmermann, com a Orquestra Sinfônica Nacional da Dinamarca. Regência de **Gerd Albrecht** (*foto*), ex-assistente de Karajan.	O cantor **Ed Motta** (*foto*) e o pianista cubano Jésus Chucho Valdés, um dos principais nomes do jazz cubano da atualidade. Com o Habana Ensemble.	O cantor e compositor **Brian Ferry** (*foto*), um dos *designers* do rock classudo do Roxy Music, que desde 1974, data de seu LP de estréia, tem sido um grupo de grande influência na música pop internacional.	O cantor e compositor **Sérgio Santos** (*foto*), acompanhado por Rodolfo Stroeter (baixo), Tutty Moreno (bateria), Guello (percussão), Teco Cardoso (sax e flautas) e André Mehmari (piano).	Os compositores **Argemiro Patrocínio** e **Jair do Cavaquinho**, as cantoras **Marisa Monte** (*foto*) e Teresa Cristina e o grupo de samba Semente.
PROGRAMA	Dia 2: aberturas de Wagner e trechos de obras de Beethoven, Sibelius, Grieg e Brahms. Dia 3: *Pan & Syrinx*, de Nielsen, *Concerto para Violino e Orquestra*, de Beethoven, e *Sinfonia nº 2*, de Brahms. Dia 4: *Fairytale*, de Poul Ruders, *Concerto nº 1 para Violino e Orquestra*, de Prokofiev, e *Sinfonia nº 2*, de Sibelius.	Uma seleção de standards cubanos sacados do disco *Solo: Live in New York*, entre outros sucessos, além das músicas de *Dwitza*, o mais recente CD de Ed Motta.	Grandes sucessos do passado em discos-solo e do Roxy Music, e as músicas de *Frantic*, seu novo CD, entre elas, *Goddess of Love*, *Cruel* e *Goodnight Irene*.	Show de lançamento do CD *Áfrico*, com as músicas *Saruê*, *Nossa Cor* e *Nagô*, esta dele e Paulo César Pinheiro, além de composições de *Aboio* e *Mulato*, seus discos mais antigos.	*Amém*, *Vou-Me Embora pra bem Longe* e o clássico *A Chuva Caí*, de Argemiro. *Pecadora*, *Eu e as Flores*, *Adeus Palhaço* e *Voltei*, de Jair, entre outras obras-primas do samba raramente ouvidas.
ONDE E QUANDO	Praça da Paz – parque Ibirapuera, s/nº, São Paulo, SP. Dia 2, às 11h. Grátis. Sala São Paulo; pça. Júlio Prestes, s/nº, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3337-5414. Dia 3 e 4, às 21h. Preços a confirmar.	Teatro Alfa – r. Bento Branco de Andrade Filho, 722, São Paulo, SP, tel. 0++/11/5693-4000. Dias 26 a 29, às 21h. De R$ 45 a R$ 130.	Credicard Hall – av. das Nações Unidas, 17.955, São Paulo, SP, tel. 0++/11/5643-2500. Dias 18 e 19, às 21h30. ATL Hall – av. Ayrton Senna, 3.000, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/ 2430-0700. Dias 21 e 22, às 22h. Preços a confirmar.	Teatro do Instituto Itaú Cultural – av. Paulista, 149, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3268-1776. Dias 14 e 15, às 19h30.	Teatro Clara Nunes – r. Marquês de São Vicente, 52, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2511-4168. Dia 1º, às 21h. R$ 30. Dia 2, às 19h. R$ 25. Sesc Vila Mariana – r. Pelotas, 141, São Paulo, SP, tel. 0++/11/5080-3000. Dias 13 a 16, às 21h. Preços a definir.
POR QUE IR	Para ouvir e conferir a maior e mais antiga orquestra da Dinamarca, que vem com um jovem violinista com diversas e premiadas gravações.	Da carismática e inimitável fusão de negritude e impressionismo de Bola de Nieve ao som *buena vista* de Ruben Gonzalez, Cuba tem uma história de grandes pianistas, da qual Chucho Valdés escreve o mais recente capítulo.	Depois de se aproximar de um som dançante, com acentos eletrônicos, Brian Ferry volta a valorizar as guitarras rítmicas e as letras das músicas nesta sua nova turnê.	Para conhecer um novo compositor e intérprete que reúne a tradição poética da música mineira de Toninho Horta, de Tavinho Moura e de Milton Nascimento com o samba, a toada e a modinha.	Os dois componentes da Velha Guarda da Portela representam o que há de melhor no mais tradicional samba carioca, numa linha de grandes autores que remonta a Candeia e Paulo da Portela.
PRESTE ATENÇÃO	No violino que Zimmermann toca, um Stradivarius, de 1706. Ele teria pertencido ao excêntrico e genial contrabaixista Domenico Dragonetti que, entre outras esquisitices, levava aos concertos seu cão e manequins em tamanho natural.	Nas transfigurações da tradicional música cubana promovida por Valdés, como na clássica *Tres Lindas Cubanas*, e no balanço de *Com Poco Coco*.	Na delicadeza das melodias e arranjos e nas letras de canções como *Fool for Love*, e em sua bonita versão para *It's All over now Baby Blue*, de Bob Dylan.	Na imensa tranqüilidade de que é feita a música e a interpretação de Sérgio Santos, sambista longe das agitações carnavalescas e com ecos joãogilbertianos.	Na variedade de ritmos que Jair do Cavaquinho domina, com sambas amaxixados (*Doce na Feira*, de 1948) e caxambus de forte caráter rural.
O QUE OUVIR	*Beethoven: Concerto para Violino e Orquestra* (EMI), com Isaac Perlman e a Philarmonia Orchestra.	*Live at Village Vanguard* (Blue Note), pelo qual Valdés recebeu o Grammy do ano passado na categoria jazz latino.	*Frantic* (Virgin), com as participações de Johnny Greenwood, do Radiohead, e de Brian Eno.	*Nagô* (Biscoito Fino), de Sérgio Santos, com as participações do Grupo Uakti, Joyce, Olivia Hime, Lenine e Marcos Suzano.	A imperdível caixa *Argemiro Patrocínio / Seu Jair do Cavaquinho* (Phonomotor/EMI), com mais de 50 anos de sambas inéditos e a participação de Zeca Pagodinho, Marisa Monte e arranjos de Marcelo D2.

FOTOS DIVULGAÇÃO / OVANIR BUOSI: RICARDO MIGLIORINI

Sem medo de Hollywood

Filmes como *Um Casamento à Indiana*, de Mira Nair, mostram a evolução e a diversidade da maior indústria cinematográfica do mundo: a de Bombaim. Por Ana Maria Bahiana, de Los Angeles

Men's Room Sign e *Women's Room Sign*, em montagem de David Byrne, um dos entusiastas da Índia: uma cultura cinematográfica cada vez mais influente

FOTO DAVID BYRNE, EXTRAÍDA DO LIVRO STRANGE RITUAL

O Que e Quando

Um Casamento à Indiana (Monsoon Wedding), **de Mira Nair. Com Naseeruddin Shah, Lillete Dubey, Shefali Shetty, Vijay Raaz, Tilotama Shome, Parvin Dabas, entre outros. Em cartaz**

A maior indústria cinematográfica do mundo em volume de produção não fica em Los Angeles, Califórnia. Fica em Bombaim, Índia, tem um século de existência, produz cerca de mil filmes por ano – 500 dos quais em hindi, um dos quatro principais idiomas do subcontinente, e língua dominante do cinema – e gera mais de US$ 1,6 bilhão por ano. E está crescendo: segundo estimativas da empresa de consultoria Dodona, a indústria cinematográfica indiana, conhecida como Bollywood (ou Hollywood de Bombaim), deve ter uma expansão de cerca de 15% ao ano durante os próximos cinco anos, chegando "perto da marca dos US$ 3 bilhões de receita anual na virada de 2007". Na maioria das vezes são produções populares marcadas por dramas amorosos e números musicais – o que não impede, contudo, de produzir filmes diferenciados e esteticamente mais sofisticados, como é o caso de *Um Casamento à Indiana (Monsoon Wedding)*, em cartaz no Brasil, com o qual a diretora Mira Nair (*leia entrevista adiante*) ganhou o Leão de Ouro no Festival de Veneza em 2001.

Por comparação, a indústria cinematográfica americana produz em média 350 filmes por ano e – com ingressos que custam dez vezes mais que os indianos e o triplo do número de telas – acumulou, em 2001, US$ 8 bilhões. Some-se a isso o fato de uma produção Bollywood raramente ultrapassar US$ 1 milhão de orçamento (*Kabhi Khushi, Kabhi Gam*, lançado no fim de 2001, foi o filme mais caro jamais produzido na Índia – custou US$ 10 milhões), enquanto em Hollywood o custo médio de um filme é de US$ 55 milhões, e tem-se uma idéia da real dimensão desse gigante asiático.

"Não há segredo", diz Ramoji Rao, um dos mais poderosos produtores-barões da mídia da Índia, líder da produção cinematográfica em telugu, o segundo idioma mais falado do país, e dono do complexo de estúdios Ramoji Film City, um dos maiores, mais completos e mais luxuosos do mundo. "Simplesmente fazemos filmes que o povo quer ver. Olhe para mim: sou, acima de tudo, um fã. Eu cresci vendo filmes indianos, sonhando com eles e ambicionando um dia ser capaz de fazê-los." É uma história sem dúvida fascinante, principalmente considerando que se trata de um país em que muitas localidades nem sequer têm um cinema (os filmes são exibidos por companhias itinerantes, os *flatbed distributors*, que são responsáveis por 20% da exibição de filmes em todo o mundo).

Um país que não teme e nunca temeu Hollywood – e que, muito pelo contrário, está vendo sua versão da indústria cinematográfica tornar-se subitamente chique. Da paixão de David Byrne e dos *big beats* ingleses pelas trilhas Bollywood, da redescoberta do master trilheiro Ananda Shankar à veneração da banda Cornershop por Asha Bholse, superestrela de Bollywood; das citações estilísticas e virtuais em *Moulin Rouge*, *Ghost World* e *Holy Smoke* ao novo musical de Andrew Lloyd Weber, *Bombay Dreams*, nunca o estilo Bollywood esteve tão em evidência.

O triunfo é mais que estilístico – é comercial também: no ano passado, dois filmes *made in* Bollywood marcaram presença nas bilheterias ocidentais. Na Grã-Bretanha, *Dil Si* – um drama romântico ironicamente malsucedido na Índia – tornou-se o primeiro filme em hindi a ser incluído nos *top ten* de bilheteria. Nos Estados Unidos, *American Desi* – uma comédia dramática sobre os percalços da assimilação de um jovem imigrante – ultrapassou US$ 1 milhão na bilheteria e vai gerar uma seqüência neste ano. "Não penso nesse filme como tipicamente Bollywood", diz o jovem diretor Piyush Dinker Pandya (nascido na Índia, mas criado e educado nos Estados Unidos desde 1 ano de idade). "Eu diria que é um filme com padrões de Hollywood, mas voltado para a cultura indiana. Isso talvez explique por que não tivemos dificuldade em encontrar platéias americanas, fora da comunidade."

Parte da atual proeminência do cinema de Bollywood é justamente a diáspora indiana, que garante platéias cativas em praticamente todos os continentes – e que, graças às correntes da globalização, está trazendo de volta aos estúdios de Bombaim a tecnologia digital, desenvolvida, nos Estados Unidos e na Europa, pelos mesmos jovens *desi*, ou imigrantes, que consomem seus filmes. Essa platéia globalizada e cosmopolita também está operando uma transformação no estilo e conteúdo dos filmes Bollywood. Até os anos 90, Bollywood era sinônimo de cinema-substituição-de-importação, que copiava abertamente estilos, fórmulas e histórias dos grandes sucessos americanos – cujos preços eram inacessíveis aos distribuidores indianos – adicionando a eles o tempero local: grandes números musicais que oscilavam entre o absurdo e o grandiloqüente. Como alternativa, épicos históricos e dramas de amor proibido, igualmente salpicados de números musicais.

A nova prosperidade da Índia na era da globalização, mais a diáspora de jovens emigrantes que, educados no e moradores do exterior, não perdem o contato com a cultura de origem trouxeram a demanda por filmes como *American Desi* ou *O Corpo (Deham)*, um drama do diretor Govind Nihalani que aborda temas como transplante, clonagem e manipulação genética – e teve uma pré-estréia exclusiva, em Bombaim, para um grupo seleto de biólogos, físicos e matemáticos. "Os filmes estão, cada vez mais, refletindo a confusão e as tensões de

FOTOS DIVULGAÇÃO

Cenas de *Um Casamento à Indiana*: **na página oposta, o noivo Hemant Rai (Parvin Dabas) devidamente paramentado para a cerimônia; acima, a grande festa final**

História familiar

A diretora Mira Nair diz que se inspirou em sua própria vida para mostrar uma Índia dividida entre o mundo moderno e a tradição. Por Alessandro Giannini

Oriunda de uma família de classe média alta, exatamente como a que retrata em *Um Casamento à Indiana*, a diretora Mira Nair inspirou-se em seus próprios parentes para criar tanto alguns dos personagens como parte das tramas que formam o enredo do filme. Embora a figura masculina esteja presente, representada no "administrador do casamento", no pai, no tio, no irmão e nos primos, são as mulheres as protagonistas da grande festa – da empregada espevitada até a tia solteira e rebelde, passando pela mãe submissa. A leitura que a diretora faz sobre os tipos que povoam essa pequena fatia da vida indiana, entre o mundo moderno e as tradições, revela um país longe da imagem de atraso e pobreza que se costuma fazer dele. Leia a seguir os principais trechos da entrevista concedida por Mira Nair a **BRAVO!**, por telefone, de seu escritório em Nova York.

Acima, a cineasta Mira Nair: do sistema de classes ao amor

BRAVO!: Para quem já fez uma versão cinematográfica do *Kama Sutra*, *Um Casamento à Indiana* parece ser um filme mais modesto.
Mira Nair: Quando planejamos *Um Casamento à Indiana*, fomos obrigados a obedecer duas regras básicas para não gastar muito: rodá-lo em 30 dias e sem grandes efeitos. A idéia era mostrar como vivemos na Índia moderna, falando de vários aspectos da nossa sociedade, desde o sistema de classes até as relações familiares, passando por coisas mais simples, como o amor.

Foi realmente sua própria família que inspirou a família Verna, retratada no filme?
Venho de uma família como a do filme. Muitos dos personagens e situações que aparecem em cena foram inspirados em meus parentes. Já estive em festas de casamento muito parecidas com aquela. São experiências pessoais que, como é natural, acabam passando para os meus filmes.

O filme dá muito espaço à música, típica de Bollywood. A sra. seguiu a receita da indústria indiana de cinema?
Não, de maneira nenhuma. Meu filme nada tem a ver com Bollywood, que é uma combinação da estrutura industrial de Hollywood com características específicas do cinema indiano. Os filmes deles têm um padrão. São histórias maniqueístas, em que um herói se opõe a um vilão, têm um personagem central muito forte e são repletos de música popular e dança. Embora tenha muitos elementos, meu filme é muito diferente disso. São 12 personagens, cinco histórias paralelas, fala de assuntos como casamento, sistemas de classe, abuso infantil. Isso não quer dizer que eu despreze o cinema popular. Ainda vou fazer um filme tipicamente Bollywood.

Embora os personagens masculinos sejam atuantes, as mulheres são muito mais fortes. A sra. considera *Um Casamento à Indiana* um filme feminino?
Na verdade, o filme é um retrato da Índia contemporânea. Todos os setores da nossa sociedade estão representados ali, tanto por homens como pelas mulheres. É uma nação de contrastes. A mansão e a favela coexistem no mesmo espaço visual. Mostro um casamento de classe média alta do Punjab, mas o casamento mais bonito é de outro casal, da empregada da casa.

A sra. é uma mulher de fama internacional que veio de uma sociedade patriarcal. Como encara isso?
Não me considero privilegiada. Como eu, há muitas mulheres que conseguiram se colocar e obter fama na Índia. O país mudou muito. Há cada vez mais espaço para a mulher na nossa sociedade. É claro que a luta ainda existe. Mas muito foi conquistado. Nos Estados Unidos, por exemplo, vejo que essa diferença é muito maior. Comecei como diretora de documentários. Se tivesse começado em outra área, quem sabe se eu teria as mesmas chances e oportunidades? Acho muito difícil.

Depois de *Um Casamento à Indiana*, a sra. fez mais um filme de ficção produzido pela HBO. Está trabalhando em algum novo projeto?
Dirigi *Historical Blindness*, com Uma Thurman e Gena Rowlands. Agora, estou participando de um projeto coletivo sobre os acontecimentos do dia 11 de setembro, em Nova York. Estamos fazendo minidocumentários de 11 minutos mostrando a nossa visão da cidade após a tragédia.

FOTO KEYSTONE

FOTO KEYSTOCK

Acima, Denzel Washington e Sarita Choudhury em cena de *Mississippi Masala* (1991), um dos três filmes de produção norte-americana de Mira Nair. O próximo passo é participar de um projeto coletivo de minidocumentários sobre os atentados de 11 de setembro, em Nova York

uma sociedade em transição", diz Govind. "O escapismo dos antigos filmes de Bollywood, só, não basta. O novo modelo de aspiração dos NRIs (*non-resident indians*, indianos que vivem fora das fronteiras do país) inclui coisas desconhecidas e até tabus para seu país: sucesso na carreira e prosperidade material. Mas eles também querem manter os valores indianos tradicionais. A tensão entre esses valores milenares e a realidade das novas gerações está levando o cinema a se tornar mais realista e provocador."

É uma definição que cai como um sari bem talhado em *Um Casamento à Indiana*. Nascida em Bhubaneshwa, formada em sociologia por Harvard e moradora, durante muito tempo, em Uganda, a diretora Mira Nair começou no cinema como assistente do mestre documentarista D.A. Pennebaker (um colega era George Lucas, operador de câmera de Pennebaker). Seu primeiro sucesso internacional foi *Salaam Bombay* (1988), um drama realista mais próximo de suas raízes como documentarista do que das fantasias de Bollywood. Seguiram-se três projetos americanos de resultados desiguais – *Mississippi Masala* (1991), com Denzel Washington, *The Perez Family* (1995) e, para a TV, *My Own Country* (1998) – e um longo caminho de volta ao mais básico estilo Bollywood – sem canções — com o mal recebido e atribulado *Kama Sutra* (1996).

Um Casamento à Indiana encontra Mira à vontade na encruzilhada das tensões que definem tanto a sua vida quanto o cinema indiano de hoje. Com um roteiro da estreante e jovem Sabrina Dhawan, o filme acompanha – num estilo reminiscente do Robert Altman dos anos 70 – os preparativos para um grande casamento numa família da alta classe média de Nova Délhi. Como em toda família, há segredos, mentiras, esqueletos no armário e uma doce história de amor onde menos se espera – e, como em quase toda família indiana do século 21, o conflito cultural e existencial entre os NRIs e os que ficaram no subcontinente.

Conciliando as duas vertentes, Mira conclui *Um Casamento...* com um número musical que não faria feio num típico exemplar de Bollywood. Numa curiosa ironia, toda essa seqüência foi aniquilada por uma máquina de raios X quando as latas foram enviadas de Nova Délhi para Nova York, onde Nair reside, obrigando a extensa refilmagem – dessa vez, sem a dramática chuva de monção que caiu naturalmente na seqüência original e que, para a segunda versão, exigiu um substituto digital.

Nada mais Índia, hoje. ■

O delicado ocaso de Iris

Richard Eyre acerta ao evitar a biografia fulgurante da escritora inglesa Iris Murdoch, privilegiando filmar a beleza e a tragédia de sua maturidade

Por Hugo Estenssoro, de Londres

É curioso que o cinema contemporâneo não tenha aproveitado ainda as vidas aventurosas de escritores como André Malraux ou Ernest Hemingway. Mas pedir isso talvez seja demasiado: teriam de ser filmes de fôlego épico, nos quais a personalidade e a história iluminassem uma a outra, um problema que nem o romance — com a complexidade e a sutileza que permite — consegue resolver com naturalidade. Essa questão pode ser examinada em miniatura no ótimo filme *Iris*, de Richard Eyre, sobre a romancista e pensadora inglesa Iris Murdoch (1919-1999), em cartaz no Brasil.

A história da jovem Iris Murdoch — no filme, interpretada por Kate Winslet — poderia dar um romance de Stendhal, pela fulgurante vivacidade de seus episódios. Nascida na Irlanda de pais anglo-protestantes, foi para a Inglaterra ainda criança, educou-se em boas escolas da classe média e, durante a Segunda Guerra Mundial, na Universidade de Oxford. Seu brilhantismo intelectual, junto com a confiança em si mesma — decorrente do fato de ser a filha única e adorada de um casamento feliz e culto —, deu-lhe um impulso vital notável. Seu grande amor foi o irmão do historiador de esquerda E. P. Thompson, que a levaria para o comunismo e morreria heroicamente na Bulgária durante a guerra. Terminada esta, Murdoch foi trabalhar com as organizações para refugiados das Nações Unidas na Áustria e na Bélgica. No continente conhece e lê autores

FOTOS DIVULGAÇÃO

Kate Winslet no papel da escritora Iris Murdoch jovem: musa da Universidade de Oxford e célebre por seus muitos casos com gente famosa

O Que e Quando

Iris, de Richard Eyre.
Com Judi Dench, Jim Broadbent, Kate Winslet, Hugh Bonneville.
Em cartaz

existencialistas, entre eles Sartre, sobre quem escreveria um livro. Volta à Inglaterra em 1947 para iniciar uma carreira universitária ensinando filosofia. Com o tempo e o estudo trocaria Marx e Sartre por Platão e Kant.

Apesar de não ser de grande beleza torna-se uma espécie de musa da Universidade de Oxford, com uma série de *affairs* com gente famosa, como o economista Thomas Balogh e o escritor Elias Canetti, que mais tarde receberia o Prêmio Nobel de Literatura. Seus amores foram célebres. Suspeita-se que o poeta e antropólogo Franz Steiner tenha morrido na sua cama, e sabe-se que ela costumava fazer amor com Canetti numa poltrona da sala enquanto a temível senhora Canetti preparava inocentemente o jantar. Foi essa a Iris Murdoch que deslumbrou o catedrático de literatura e depois grande crítico John Bailey – interpretado no filme por Hugh Bonneville quando jovem e por Jim Broadbent na maturidade. Murdoch e Bailey conheceram-se em 1954 e, para surpresa de todos – dada a notória promiscuidade da escritora com amantes de ambos os sexos – casaram em 1956. Como ele conta nas duas memórias que publicou com grande sucesso de vendas a partir de 1998, Murdoch ganhou com o casamento uma estabilidade emocional e social – só interrompida de vez em quando por algum *affair* – que fez do resto de sua vida um longo remanso de atividade intelectual: quase 40 livros, entre os quais cerca de 25 romances, foram produzidos em quatro décadas de vida pacata, entre eles *O Sino* (1958), *Rosa Bravia* (1962), *The Sea, The Sea* (1978) e *O Dilema de Jackson* (1995).

Daí que poderia parecer, à primeira vista, perversa a decisão de concentrar o filme nos últimos anos da vida de Iris Murdoch (em cena, entra a atriz Judi Dench), quando nada lhe "acontece" devido à doença de Alzheimer, que apagou sua inteligência e sua memória, reduzindo-a a um estado de dependência quase infantil, quando não, quase animal. A volumosa biografia publicada no ano passado por Peter J. Conradi (*Iris Murdoch: A Life*. HarperCollins, Londres) faz exatamente o contrário, pelas razões assinaladas, dedicando a maioria de suas páginas à juventude da escritora. Cabe perguntar, então: se a retirada vida espiritual de Murdoch, que defendia zelosamente a sua privacidade, nem sequer fornece material para uma biografia, que pode oferecer o filme? De mais a mais, este tem um formato que tende a acentuar o problema, pois concentra-se nos últimos anos, mostrando a jovem Iris em breves flashbacks.

O público, porém, não ficará desapontado. O filme de Eyre não é realmente biográfico. O diretor, audaz e inteligentemente, limita-se a usar as memórias de John Bailey, que contam uma história diferente e paralela à biografia de Iris Murdoch. Uma história de amor em que o talento e celebridade da romancista é apenas o pano de fundo de intensos momentos de uma longa e feliz intimidade matrimonial, feita das secretas epifanias cotidianas e fruto de uma apaixonada lealdade. Numa das cenas mais delicadas e evocativas do filme vemos Iris, na praia, arrancar páginas de seu caderno, tentando segurá-las com pequenas pedras. Mas vencida pela doença e pelo olvido, termina por atirar as pedras e deixar que as folhas em branco sejam levadas pelo vento. Com singela elegância Eyre nos transmite, em pura linguagem cinematográfica, não só a tragédia da escritora que não mais consegue enfrentar a cruel brancura mallarmeana do papel, mas a futilidade da vida humana. A cena é também metáfora da maneira como Richard Eyre tratou o tema: diante da dor e fragilidade humanas as nossas obras são como as folhas das árvores que somem depois de um lampejo no ar.

FOTO HULTON/GETTY IMAGES

Na página oposta, à esquerda, Iris Murdoch em foto de 1963; à direita, Judi Dench, no papel da escritora já na velhice, e Jim Broadbent, que interpreta John Bailey, cujas memórias deram origem ao filme. Acima, o casal em cena: história de uma longa e feliz intimidade matrimonial

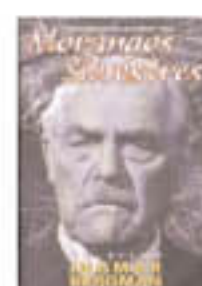
A crítica britânica tem assinalado que o filme é em realidade mais sobre John Bailey que sobre Iris Murdoch. Apesar da intenção malevolente, a observação é correta. A escritora foi uma excelente romancista, mas quando Harold Bloom a declara herdeira de George Eliot – outra romancista que freqüentou a filosofia – é óbvio que o vínculo é mais formal do que real. A própria Iris admitia não pertencer ao primeiro time, o que não é desonroso na literatura inglesa, a maior e mais rica das literaturas. Ao mesmo tempo, Bailey é um dos melhores críticos do segundo time inglês. Mas os dois formaram um dos grandes casais das letras britânicas, junto com os Carlyle e os Woolf. Como se sabe, a mítica dedicação de Leonard Woolf permitiu à doentia Virginia Woolf tornar-se uma grande escritora. O mérito de Bailey não é inferior.

Alguns críticos acharam que Bailey estava a explorar a fama e a tragédia de sua esposa quando publicou em *The New Yorker*, e depois em forma de livro, as memórias em que o filme é baseado. Não é verdade, e o filme o demonstra irrefutavelmente. Em *Elegy for Iris* (Londres, 1998), Bailey conta com perfeita ingenuidade como, ao ver pela primeira vez Iris, que passava velozmente de bicicleta diante de sua janela em Oxford, sua primeira idéia foi que ninguém poderia se interessar por uma mulher tão sem garbo e desleixada, o que constituía uma chance para um homem modesto e sem experiência amorosa como ele. O desengano foi rápido, pois a jovem Iris era uma mulher cobiçada em Oxford. Mas a atitude explica muitas coisas. Na cena das folhas em branco que voam para o mar, o filme mostra Bailey no fundo, simplesmente a olhar. Quem sabe se com o tempo esse olhar ficará na nossa memória como o de um artista do amor, a contemplar a sua obra. ∎

Ópera, prelúdio e silêncio

Três filmes sintetizam os valores e temas centrais da obra de Bergman

Da extensa obra de Ingmar Bergman, três lançamentos recentes em DVD (Continental Home Video) – *A Flauta Mágica*, *Sonata de Outono* e *Morangos Silvestres* – formam um conjunto que dá uma boa medida das qualidades mais notáveis do diretor sueco – as de saber harmonizar os atores em favor da teatralidade e conduzir o mínimo de elementos para obter o máximo de tensão. Em *A Flauta Mágica* (1975), a obra de Mozart é o meio mais adequado para que Bergman faça o elogio de alguns valores que lhe são caros e explorados por uma via inversa nos dois outros títulos. Se o amor e a humanidade têm nessa ópera filmada sua essência, em *Sonata de Outono* (1978) os entraves da incomunicabilidade impedem a ligação afetiva entre mãe e filha, magistralmente interpretadas por Ingrid Bergman e Liv Ullmann. As duas, após sete anos sem se ver, se reencontram, e a filha parte para o ajuste de contas, condenando a mãe pela ausência que deixou seqüelas não apenas nela, mas principalmente na irmã. Nesse filme de atmosfera sufocante, é reveladora a cena das duas ao piano, uma mostrando à outra como interpretar um prelúdio de Chopin. Já *Morangos Silvestres* (1957), visto à luz de *Sonata*, é menos sutil – para não dizer irritante – em muitos diálogos acerca da existência, mas o pesadelo do passado e a atuação do protagonista, Victor Sjöström, sustentam esse tratado da memória e da culpa. A longa viagem de um velho médico até a universidade em que será condecorado é a oportunidade de uma revisão da vida em que não cabem nem a ópera nem o prelúdio, mas o silêncio. – HELIO PONCIANO

Acima, cena de *A Flauta Mágica*: amor e humanidade; ao lado, as capas dos três DVDs

Decifrando a Grécia

Palma de Ouro em Cannes em 1998, *A Eternidade e um Dia*, do cineasta grego Theo Angelopoulos, é um daqueles filmes que exigem uma dose considerável de boa vontade com seus longos planos-seqüência, silêncios e frases duvidosamente poéticas numa narrativa que mistura passado e presente. Em DVD, a tarefa fica um pouco mais difícil, já que algumas belas tomadas, mesmo em *widescreen*, perdem sua força na tevê, e não resta muito mais além de acompanhar, com a paciência necessária, a história e as memórias do poeta Alexandre (Bruno Ganz) que, já no fim da vida, tenta ajudar um menino albanês refugiado a atravessar a fronteira. Mas o lançamento tem a grande vantagem de, nos extras, reservar um espaço privilegiado para a bela música da também grega Eleni Karaindrou. Como se viesse com um CD com a trilha sonora do filme, o DVD lista em um menu em separado 18 faixas, que podem ser tocadas de forma independente e na ordem escolhida. Curiosamente, é aqui que se pode, então, fechar os olhos e entender um pouco melhor a intenção de Angelopoulos de evocar o legado da antiga Grécia nesses tempos pouco heróicos. – ALMIR DE FREITAS

Alegoria frouxa

No média-metragem *O Primeiro Dia* (1999), de Walter Salles e Daniela Thomas, o Rio é que sedia uma trama que entrelaça o destino de dois personagens que vivem distantes no cotidiano violento e segregador retratado obviamente no filme. No dia 31 de dezembro de 1999, João (Luiz Carlos Vasconcelos) foge de um presídio com a missão de executar Francisco (Matheus Nachtergaele) e acaba sendo perseguido por policiais em becos e favelas até parar na cobertura de um prédio, onde está Maria (Fernanda Torres). Ela fora abandonada pelo marido, está desamparada e prestes a saltar do terraço. O encontro entre esses seres em situações-limite, seus dilemas e a ansiedade pela virada do ano ou – como se quer e se reforça com o filme – do milênio soam como uma alegoria frouxa. Com a curta duração do filme (72 min), tem-se a impressão de haver não economia, mas um mero exercício dos diretores. Réveillon, Copacabana e comunhão entre uma classe-média e um presidiário são receita falível para falar metaforicamente de uma cidade, do país ou de qualquer redenção. Entre os extras do DVD, há o documentário *Somos Todos Filhos da Terra*, curta-metragem dos mesmos diretores, sobre o morador da favela do Cantagalo Adão Xalebaradã, que compôs mais de 500 músicas e nunca foi gravado. – HP

FOTO DIVULGAÇÃO CONTINENTAL FILMES

Cachês globalizados

Sindicato dos atores norte-americanos quer que salários de sua tabela sejam pagos aos seus filiados em qualquer lugar do mundo

A globalização chegou a Hollywood, nem sempre com as conseqüências esperadas. Depois de meses de duelo interno (entre os atores que, embora sindicalizados, não têm agentes e a elite de agenciados) e externo (com a igualmente poderosa Producers Guild), os filiados à Screen Actors Guild (SAG) puseram a sua versão de um pé no freio: a chamada Global Rule One. Criada originalmente em 1933, a GRO jamais havia sido realmente posta em prática e, como disse um dos seus mais entusiasmados defensores, Kevin Spacey, "não tinha dentes". Em síntese, a GRO reza que nenhum filiado à SAG pode participar de produção alguma, em qualquer parte do mundo, sem um contrato sancionado pelo sindicato – e pela tabela do sindicato.

A medida tem provocado, é claro, uma gritaria geral e globalizada. Pelas próprias contas da SAG, entre 1,2 mil e 1,5 mil de seus atores trabalham, anualmente, em produções rodadas no estrangeiro – principalmente no Canadá, mas também na Austrália, Grã-Bretanha e Europa Oriental – numa média de 60 filmes por ano que, dessa forma, são regidas por jurisdições locais. Assim, os produtores não apenas se beneficiavam com os incentivos fiscais e a abundância de mão-de-obra barata, mas também economizavam nos cachês e na ausência de contribuições à SAG – segundo o sindicato, uma evasão de mais de US$ 23 milhões ao longo dos últimos cinco anos, quando a chamada "fuga de Hollywood" se tornou mais aguda.

"Passamos ao mundo uma mensagem clara: que não há contrato com nenhum de nós que não seja um contrato do sindicato", diz Spacey. Aos protestos dos produtores – que, como analisei aqui mesmo no *Briefing*, têm fugido dos Estados Unidos como forma de conter os galopantes custos de produção e que agora estimam um aumento de pelo menos 20% nos orçamentos de elenco no estrangeiro – somaram-se os dos representantes do cinema australiano, canadense e neozelandês, os mais atingidos pela GRO. "A questão vai muito além do aspecto financeiro", disse um influente político australiano. "Além de uma possível evasão de produções que têm dado trabalho e receita ao país, vamos ter, agora, a situação desconfortável de ver uma entidade estrangeira impondo suas condições aqui, onde ela não tem jurisdição."

A situação é particularmente dolorosa no caso de atores estrangeiros que, uma vez estabelecidos em Hollywood, tornaram-se filiados à SAG. "Nenhum produtor australiano quer ter de pagar salários hollywoodianos quando for trabalhar com uma Naomi Watts ou um Geoffrey Rush num projeto local", disse a representante de uma empresa australiana de vendas internacionais. "Seria implausível, irrealizável e absurdo. Seria a epítome do monopólio."

Acima, a atriz australiana Naomi Watts com David Lynch no set de *Cidade dos Sonhos*, em que, por coincidência, faz o papel de uma estrangeira em busca de trabalho e fama em Hollywood; na vida real, com a Global Rule One, o caminho inverso é que ficaria praticamente impossível

FOTO KEYSTOCK

Engajamento e diversão

Livro *Walter Lima Júnior – Viver Cinema* analisa a própria história cinematográfica nacional ao se deter na biografia de um dos seus mais independentes diretores

Acima, o livro; ao lado, à esq., reunião com Luiz Carlos Barreto, Saraceni, Ruy Guerra, Joaquim Pedro, Walter Hugo Khouri, Glauber Rocha, Walter Lima Jr. e Luís Person; destaque: Lima Jr. nos anos 60

Os filmes de Walter Lima Jr. sempre foram avessos às bitolas oficiais. Foi um dos últimos cineastas a ter seu nome associado ao Cinema Novo e saudado como uma "segunda geração" do movimento, em relação ao qual se manteve à saudável distância, que aumentou com seu rompimento com Glauber Rocha. E continuou como um dos mais pessoais e independentes diretores brasileiros, com obras tão diferentes quanto *Menino de Engenho* (1965), *Inocência* (1983), *Ele, O Boto* (1987) e *A Ostra e o Vento* (1997), entre outros. A vida e a trajetória deste cineasta original estão em *Walter Lima Júnior – Viver Cinema* (Casa da Palavra, 432 págs., R$ 40), do crítico Carlos Alberto Mattos. O livro é uma biografia que transcende o factual e analisa os principais momentos do cinema brasileiro de cinco décadas para cá, do Cineclubismo, o Cinema Novo e o Tropicalismo, a ditadura, a cultura de resistência, o cinema marginal e o desbunde, até a retomada das produções nos anos 90. E ainda revela em profundidade a obra do diretor que se mantém apegado à relação entre pais e filhos e, "mais especificamente ainda, na discussão da culpabilidade do pai", escreve Mattos. Com muitas ilustrações e episódios ora trágicos – a morte da mulher Anecy Rocha (irmã de Glauber), a prisão durante a ditadura e o exílio – ora engraçados – como a farra à base de Mandrix e maconha da *Lira do Delírio* (1978) –, o livro retrata um artista que nunca deixou de lado, sob quaisquer pretextos ideológicos ou artísticos, o prazer de ver e fazer cinema, seja como crítico, como diretor ou professor. "O cinema nasceu em parque de diversão, ao lado da roda-gigante, do mafuá mais completo", explica o diretor. Walter Lima Jr. é a maior diversão. – MAURO TRINDADE

Longas por inteiro

***Dicionário de Filmes Brasileiros* reúne dados de toda a produção de longas-metragens do país**

Acima, capa do dicionário: quase um século de produção

Com o lançamento de *Dicionário de Filmes Brasileiros* (944 págs., R$ 45), de Antônio Leão da Silva Neto, chega ao mercado um dos mais completos levantamentos do cinema nacional, com a catalogação dos longas-metragens produzidos no país. O livro registra informações de 3.883 filmes produzidos no país entre 1908 e 2002. A obra, ante a escassez de publicações desse tipo, é um material único e sobressai como o manual de referência obrigatório para quem se interessa pelo assunto.

A obra está dividida em três capítulos: *Filmes Produzidos entre 1908 e 2002*, *Projetos não Realizados* e *Filmes em Andamento*. Organizados por ordem alfabética de título, os verbetes trazem dados e pormenores que comprovam o trabalho minucioso do autor na pesquisa e na reunião das informações. Sobre um filme, além da sinopse e do elenco, é possível encontrar também a cidade e o Estado da produção, ficha técnica, comentários de críticos, prêmios, pequenas entrevistas, minibiografias e curiosidades.

Esse volume, com uma proposta tão saudável para a memória do cinema brasileiro, só não conta com um índice mais abrangente. Apesar de conter uma útil relação de sites em sua referência bibliográfica e trazer a listagem dos filmes divididos por ano, o livro carece de índices onomásticos que pudessem orientar a pesquisa sobre a produção de um diretor ou trabalho de um ator.

Produzido pela rede de locadoras 2001 Vídeo, o dicionário será vendido inicialmente em suas lojas ou por meio de seu site: www.2001video.com.br. – HELIO PONCIANO

FOTOS PIERRE KAST / GEORGE GAFNER

POR ARGEMIRO FERREIRA

QUANDO O BOXE ERA POLÍTICA

Com competência e imagens fortes, *Ali* reverencia o mito, mas ainda fica longe de decifrar o enigma do atleta em uma época conturbada

Acima, cena do filme: à direita, Will Smith no ringue, como Muhammad Ali: marco de interpretação

Ali, de Michael Mann. Com Will Smith, Jamie Foxx e Jon Voight, entre outros. Em cartaz

FOTO DIVULGAÇÃO

Se levar em conta o que o cinema, principalmente o de Hollywood, já fez com outros personagens da vida real, Muhammad Ali pode considerar-se feliz com a reverência com que é retratado ainda em vida por cineastas do primeiro time. *Ali*, de Michael Mann, com Will Smith no papel-título, é o terceiro filme significativo sobre o boxeador – um belo filme, feito com o carinho de um mestre do cinema obcecado pelo bom gosto. Mas, como os outros, foi incapaz de decifrar o enigma desse atleta extraordinário, cuja trajetória retrata um pouco o fascínio de uma época conturbada – as quatro últimas décadas.

Vale lembrar os filmes anteriores. *O Maior de Todos* (1976), baseado na autobiografia de Ali, sobrevive e permanece como curiosidade singular, menos pelo trabalho de profissionais competentes (Ring Lardner Jr. escreveu o roteiro, Tom Gries dirigiu) do que pelas imagens das lutas e por mostrar o próprio Ali, ator, a se exibir como sempre gostou de fazer. *Quando Éramos Reis* (1996), Oscar de Melhor Documentário, só se propunha relatar o confronto Muhammad Ali-George Foreman no Zaire, chamado *"Rumble in the Jungle"*, capítulo à parte na história do boxe. Leon Gast levou 23 anos para completar o projeto, que contou com depoimentos de gente como Norman Mailer, George Plimpton e Spike Lee, mas causou certa frustração.

Mesmo para quem tem reservas em relação ao boxe, cada um oferece alguma coisa. De *Ali*, o mais ambicioso, era lícito esperar mais. Mais que atleta, Muhammad Ali virou um mito em razão dos desafios que superou, ganhando e recuperando duas vezes o título mundial, sendo ainda o "crioulo malcomportado" aos olhos dos brancos americanos. Quase na forma de videoclipe, o filme tem imagens fortes, sintéticas e reveladoras dele – a criança diante da discriminação, os linchamentos, o pai que ganha a vida a pintar um Jesus louro de olhos azuis. E mesmo o primeiro sucesso – a medalha de ouro nas Olimpíadas de Roma (1960) – nada significava nesse quadro. As suas opções vieram com humor e provocações. Outros boxeadores podem ter sido tão obsessivos, mas nenhum foi tão poeta, irreverente, insólito.

No boxe pontificavam gângsteres, mas Ali era confundido, contra a vontade, com revolucionários. "Não sou Stokely Carmichael e nem Rap Brown", queixou-se. Esses dois eram jovens líderes incendiários da época, radicalizaram a luta dos negros e os protestos contra a Guerra do Vietnã. Naqueles anos 60, nos Estados Unidos como no Brasil e em outras partes do mundo, muita gente que pouco se lixava para boxe ou esporte voltou-se para ele como se fosse o que não era, simplesmente pela coragem. Desfilou com Malcolm X, aderiu a um islamismo polêmico com o risco de ter a carreira encerrada, deu um chute no nome Cassius Clay logo que ganhou as manchetes com o título mundial. Exército, governo, comissões de boxe foram os alvos seguintes. Mann retrata tudo isso melhor do que já foi contado antes, trazendo inclusive ambigüidades de Ali em relação à família e à religião. Mas a complexidade do homem fica tão distante como aquele Ali, mito, dos 3 bilhões de telespectadores que o viram acender a tocha da Olimpíada de Atlanta, em 1996.

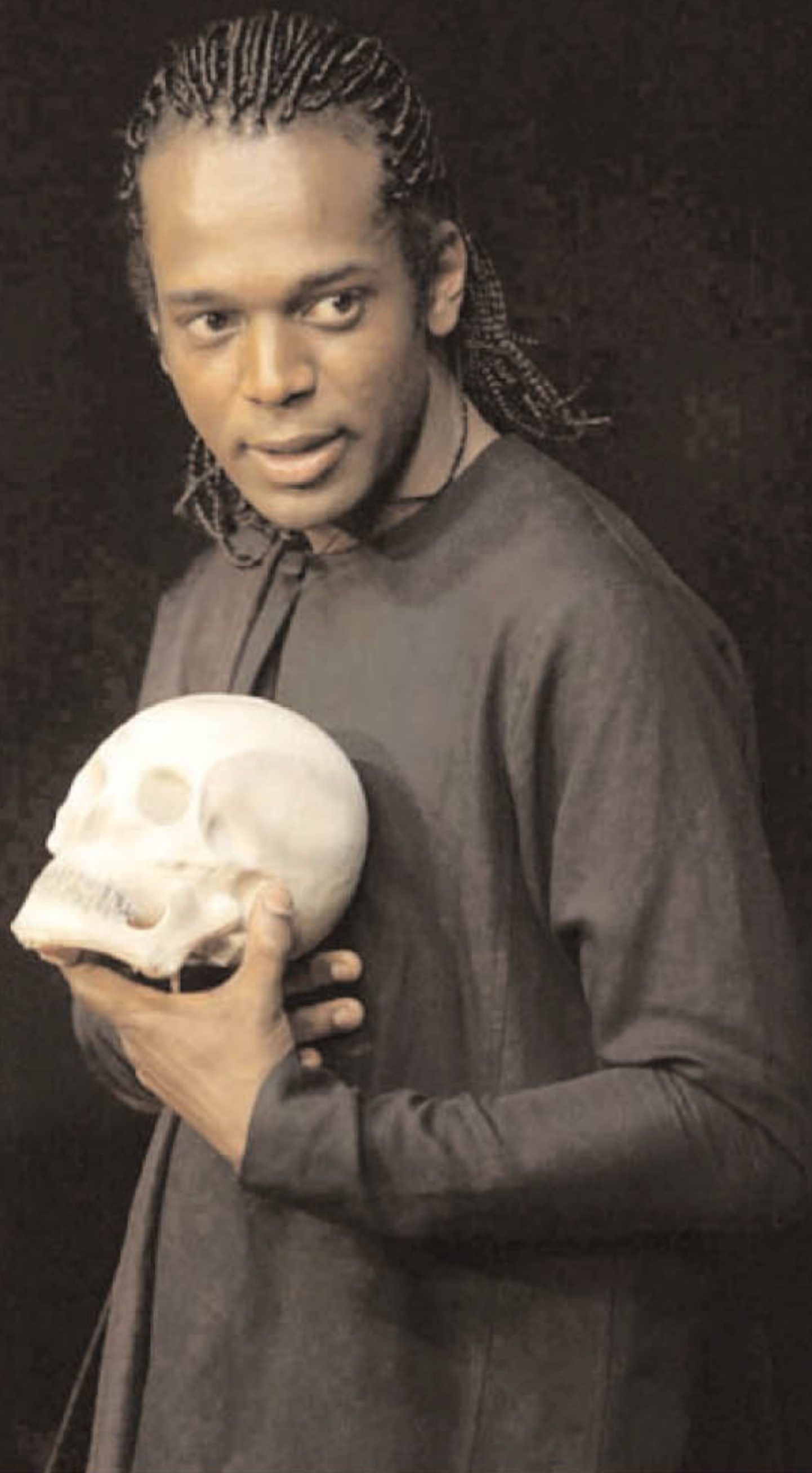
O filme tem imagens fortes, Will Smith estabelece um marco na interpretação – aprendeu boxe e a falar como seu ídolo, ganhou peso e musculatura e estudou islamismo. Numa entrevista, Mann foi indagado sobre se não pensava em novo filme, para continuar a história – já que a narrativa é interrompida no Zaire. "É o que Ali também me perguntou outro dia", disse. E confessou que o personagem o deixara exausto. "Tanto eu como Will. E só fizemos pequena parte da história." Talvez porque ao final o próprio Mann sentiu que falhara no que mais gostaria de ter transmitido – talvez por reverência, talvez por preciosismo.

TÍTULO	**Cidade dos Sonhos** (*Mulholland Drive*, França/EUA, 2001), 2h25. Drama/suspense.	**Abril Despedaçado** (Brasil/França/Suíça, 2001), 1h45. Drama.	**Homem-Aranha** (*Spider-Man*, EUA, 2002), 2h01. Aventura/ação/ficção científica.	**Crimes em Primeiro Grau** (*High Crimes*, EUA, 2002), 1h55. Policial/suspense.	**Infidelidade** (*Unfaithful*, EUA, 2002), 2h05. Drama/suspense.
DIREÇÃO E PRODUÇÃO	Direção: do inimitável **David Lynch**, que volta às origens e surpreende mais uma vez. Produção: Le Studio Canal+/Touchstone Television/The Picture Factory/Imagine Television.	Direção: de **Walter Salles**, no primeiro longa desde o sucesso de *Central do Brasil*. Produção: VideoFilmes/Bac Films/Haut et Court/Dan Valley Film AG.	Direção: de **Sam Raimi**, o antigo rei do horror, pegando carona num projeto iniciado por James Cameron, oito anos atrás. Produção: Columbia Pictures/Marvel Entertainment/Sony Pictures Entertainment.	Direção: do excelente **Carl Franklin** (*Um Passo em Falso*, *O Diabo Veste Azul*), especialista em policiais inteligentes. Produção: New Regency Pictures/Monarch Pictures/Manifest Film Co.	Direção: de **Adrian Lyne**, o homem que nos deu *Flashdance*, *Atração Fatal* e *9 1/2 Semanas de Amor*. Produção: Fox 2002 Pictures/Intertainment/Kopelson Entertainment/New Regency Pictures.
ELENCO	Naomi Watts, Laura Harring, Justin Theroux, Ann Miller e **Melissa George** (*foto*).	**Rodrigo Santoro**, **José Dumont** (*foto*), Ravi Ramos Lacerda, Flavia Marco Antonio.	**Tobey Maguire** (*foto*), Kirsten Dunst, Willem Dafoe e James Franco.	A dupla do sucesso *Beijos Que Matam*, **Morgan Freeman** e **Ashley Judd** (*foto*), mais as estrelas emergentes Jim Caviezel (*Além da Linha Vermelha*, *A Corrente do Bem*, *O Conde de Monte Cristo*).	**Diane Lane**, **Richard Gere** (*foto*), Olivier Martinez e Erik Per Sullivan.
ENREDO	Uma mulher (Harring) desmemoriada após um acidente de carro é ajudada por uma desconhecida aspirante a atriz (Watts) a reencontrar sua identidade, e nesse processo as duas acabam se envolvendo romanticamente. Prêmio de Melhor Diretor em Cannes 2001.	No sertão nordestino do início do século 20, o filho mais velho (Santoro) de uma família em luta com seus vizinhos apaixona-se por uma artista de circo (Marco Antonio), e, estimulado pelo irmão caçula (Lacerda), sonha romper o ciclo de violência de que será, certamente, a próxima vítima. Inspirado no romance de Ismail Kadaré.	Quando Nova York é sacudida por uma série de inesperadas catástrofes, um estudante (Maguire) picado por uma aranha geneticamente modificada usa os superpoderes recém-adquiridos para salvar a metrópole e combater o mal.	Uma advogada militar (Judd) une-se a um veterano dos tribunais (Freeman) – e ex-alcoólatra – para defender o próprio marido (Caviezel), um oficial acusado de atrocidades na América Central.	O casamento bem-comportado de Gere e Lane é ameaçado quando a mulher se entrega a um romance apaixonadamente perigoso com outro homem (Martinez). Refeitura do filme francês *La Femme Infidèle*, de Claude Chabrol.
POR QUE VER	Lynch em sua melhor forma, estimulante, envolvente, intrigante. Não é para todos – apenas para quem não tem medo de filmes que desafiam e convidam a pensar.	Porque a curiosidade de verificar como Salles sobreviveu à temida síndrome do primeiro-filme-depois-do-sucesso é rapidamente substituída pelo envolvimento numa narrativa elegante, simples e lírica.	Para os fãs do herói mais humano dos quadrinhos, é quase um dever sagrado – e eles não vão ficar desapontados... Para os demais, um filme divertido e mais inteligente e bem escrito do que precisava.	Uma fórmula tradicional do cinema americano – o drama judiciário – conduzida com competência por um bom diretor.	Pelo mesmo prazer culpado que nos leva a acompanhar novelas – para ver o melodrama da vida dos outros, explorado nos mais sórdidos detalhes, mas com belo figurino, iluminação, maquiagem, etc.
PRESTE ATENÇÃO	Em absolutamente todos os detalhes, por mais insignificantes que eles possam parecer. Você agradecerá essa dica quando, depois dos primeiros 70 minutos, o filme der uma virada aparentemente desorientadora.	Na fotografia de Walter Carvalho, o mais consumado artista visual do cinema brasileiro hoje.	Nos efeitos especiais de última geração e na atuação surpreendentemente atlética do quase sempre letárgico Tobey Maguire.	Em Morgan Freeman, sempre uma bela presença nas telas (Carl Franklin teve de recorrer a estratagemas como deixá-lo esperando no set para provocar nele o mau humor necessário ao seu personagem).	Nas múltiplas e sempre bem desenhadas cenas de sexo – afinal, o que Lyne parece saber fazer de melhor.
O QUE JÁ SE DISSE	"Como fez com *Veludo Azul*, em 1986, e com a (...) série de TV *Twin Peaks*, em 1990, David Lynch agora (...) dá nova vida à arte cinematográfica. Esse prazer cheio de pecados é mais um triunfo de Lynch." (*Rolling Stone*)	"A mistura de dolorosa violência e fantasia romântica inclina-se para o sentimental, mas Salles tem a consumada segurança de um diretor que sabe como contar uma história – e dominar a platéia." (*The New York Times*)	"Charmoso e com uma aparência sempre incrédula diante de seus superpoderes, Maguire está perfeito como o rapaz ordinário que esconde um grande segredo." (*Hollywood Reporter*)	"Ashley Judd e Morgan Freeman já provaram ser uma bela combinação – e ambos já demonstraram quanto desempenham bem quando colocados no centro de um *thriller*." (*Entertainment Weekly*)	"O filme é divertido enquanto se trata de uma obra sobre como fazer sexo bem-feito, trair e não se deixar flagrar. Quando passa a ser sobre culpa, morte e como limpar a sujeira, a diversão termina." (*Reel.com*)

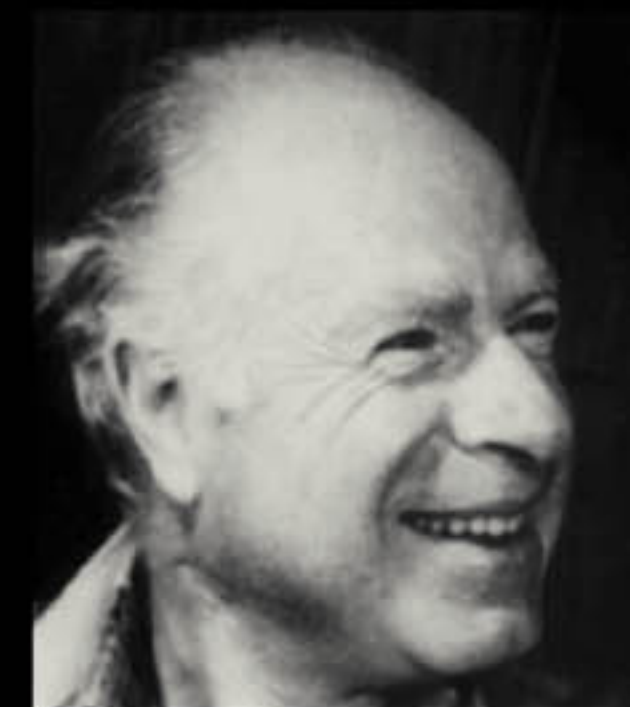
TÍTULO	**Showtime** (EUA, 2001), 1h35. Policial/comédia.	**O Quarto do Pânico** (*The Panic Room*, EUA, 2002), 1h52. Suspense.	**Pantaleão e as Visitadoras** (*Pantaleón y las Visitadoras*, Peru, 1999), 2h17. Drama.	**Viva São João!** (Brasil, 2002), 1h30. Documentário.	**Sonhos Tropicais** (Brasil, 2002), 2h. Drama.
DIREÇÃO E PRODUÇÃO	Direção: de **Tom Dey** (*Bater ou Correr*), em seu segundo filme. Produção: Warner Bros./Village Roadshow Productions/Tribeca Productions/Overbrook Entertainment.	Direção: do idiossincrático **David Fincher** (*Clube da Luta*, *Seven*). Produção: Columbia Pictures/Hoflund Polone/Indelible Pictures.	Direção: de **Francisco J. Lombardi**. Produção: America Producciones/Tomasol Films S.A.	Direção: de **Andrucha Waddington** (*Eu Tu Eles* e *Gêmeas*). Produção: Conspiração Filmes e Gege Produções.	Direção: de **André Sturm**, em sua estréia em longa-metragem. Produção: Pandora Filmes.
ELENCO	**Eddie Murphy**, **Robert De Niro** (*foto*), Rene Russo.	**Jodie Foster** (*foto*, que substituiu Nicole Kidman às vesperas da filmagem), Forest Witaker, Kristen Stewart, Dwight Yoakam.	**Angie Cepeda** (*foto*), Salvador del Solar, Pilar Bardem, Mónica Sánchez, Tatiana Astengo.	**Gilberto Gil** (*foto*), que atua também como apresentador e entrevistador, e grandes nomes da música nordestina.	**Carolina Kasting** (*foto*), Bruno Giordano, Flávio Galvão, Lu Grimaldi.
ENREDO	Dois policiais – o estourado Mitch (De Niro) e o sonhador Trey (Murphy), cujo projeto de vida é ser artista de TV – são reunidos por uma ambiciosa produtora (Russo) num *reality show*. As coisas se complicam quando o caso que eles têm de resolver diante das câmeras foge aos clichês do gênero.	Um grupo de ladrões (Witaker, Yoakam e companhia) tenta recuperar uma fortuna escondida num inviolável "quarto de pânico" construído nos recessos de um luxuoso apartamento de Manhattan, onde uma mãe (Foster) e sua filha diabética (Stewart) se escondem.	Um capitão peruano, Pantaleão (Solar), recebe a missão de conduzir um grupo de prostitutas pela selva amazônica a fim de satisfazer as necessidades sexuais dos homens de seu exército. A bela Colombiana (Cepeda) será a tentação do dedicado oficial. Baseado no romance de Mario Vargas Llosa.	A turnê do músico e compositor Gilberto Gil, durante as festas juninas de 2001, por cidades da Bahia, Pernambuco, Ceará, Paraíba, Rio de Janeiro e Sergipe. E, por meio de entrevistas e conversas, a tradição musical do Nordeste brasileiro.	Paralelamente ao episódio da Revolta da Vacina e da campanha sanitarista de Oswaldo Cruz no Rio de Janeiro, a história de uma jovem polonesa (Kasting) que vem ao Brasil com a promessa de encontrar um marido, mas termina trabalhando como prostituta. Baseado no romance homônimo de Moacyr Scliar.
POR QUE VER	Simpático passatempo com dois ótimos atores e fartas doses de gozação dos estereótipos dos policiais americanos.	Para levar sustos (quase) à moda antiga e se divertir com um diretor hipermoderno às voltas com fórmulas hipertradicionais.	Pela história fascinante de Vargas Llosa, que é adaptado pela segunda vez por Lombardi. O filme recebeu os principais prêmios do Festival de Gramado de 2000 (Melhor Filme, Melhor Diretor, Ator, Roteiro e Montagem).	A força criativa da música da região é ressaltada e apresentada por um de seus mais expressivos intérpretes, que explica as origens das festas juninas e conta histórias ligadas a personagens do meio musical do Nordeste.	Pela reconstituição de época que o filme se arrisca a fazer. A produção tenta não apenas reproduzir o país de um século atrás, mas também encontrar pontos ainda em comum entre esse passado e os dias de hoje.
PRESTE ATENÇÃO	Em De Niro e Murphy, fazendo um verdadeiro inventário de papéis semelhantes que fizeram a sério em outros filmes – e, sim, aquele William Shatner é mesmo William Shatner.	Nos movimentos de câmera (complementados por sutis e excepcionais efeitos especiais) que, na realidade, criam toda a atmosfera daquela que é, essencialmente, uma história já muito vista.	Em como Lombardi é bem-sucedido na combinação dos pontos fortes de seu filme para fazer sucesso ante a crítica e o público. Salvador está perfeito como o soldado exemplar; Angie Cepeda, irresistível como Colombiana.	No momento em que Gilberto Gil visita a cidade de Exu (PE) e a casa da família do compositor Luiz Gonzaga (1912-1989). Nesse momento, uma das fontes mais significativas das origens musicais do Nordeste é revista.	Na maneira como os fatos históricos são retratados. Trata-se de um período cheio de controvérsias e dilemas a serem enfrentados. O desafio é explorar esses elementos sem visão simplista ou parcial.
O QUE JÁ SE DISSE	"As melhores cenas são quando Trey tenta ensinar Mitch a representar – há algo de Robert Mitchum e James Caan (em *El Dorado*) na dupla, e é fácil ver Murphy e De Niro simplesmente se divertindo com o próprio talento." (*Chicago Sun Times*)	"(*O filme*) pertence à mesma e seleta categoria do '*thriller* imobiliário', à qual também pertencem *O Bebê de Rosemary* (...). Aparentemente um gênero restrito, típico de Nova York, ele, na verdade, tem um apelo universal." (*The New York Times*)	"É uma espécie de *Apocalypse Now* à latino-americana, sem guerra, mas igualmente vertiginoso (...). Lombardi é um narrador seguro: claro, mas nunca óbvio. É também um diretor de atores a notar." (Inácio Araujo, *Folha de S.Paulo*)	"*Viva São João!*, de Andrucha Waddington, documenta a turnê de Gilberto Gil (...) para tirar daí um retrato vivo e apaixonado das manifestações culturais no interior do Brasil." (Luiz Carlos Merten, *O Estado de S.Paulo*)	"Cruz (...) não entende as politicagens de um meio tacanho. A câmera (...) o capta de baixo para cima, reforçando a sua condição superior. Ninguém está à sua altura. Nem o público (...). O cientista não fala nunca, só discursa." (Mario Sergio Conti, *Folha de S.Paulo*)

FOTOS DIVULGAÇÃO / ABRIL DESPEDAÇADO/WALTER CARVALHO

O ator William Nadylan no papel de Hamlet: eficiente na revelação da complexidade do personagem; na página oposta, Peter Brook

FOTOS PASCAL VICTOR/MAXPPP / FOLHA IMAGEM

A MATÉRIA DE HAMLET

Brasil recebe neste mês a mais nova versão de Peter Brook da tragédia de Shakespeare

Por Fernando Eichenberg, de Paris

Quem acompanha o trabalho de Peter Brook, sabe que ele e Shakespeare são indissociáveis. Há o teatro e há Shakespeare, o "milagre", como costuma dizer o diretor inglês. A longa relação com o famoso dramaturgo começou de forma bastante precoce e inusitada. Brook fez sua primeira montagem de *Hamlet* aos 7 anos de idade, quando, com a ajuda de marionetes de papelão, encenou para seus pais a conhecida tragédia do príncipe da Dinamarca. Hoje, 70 anos depois, Peter Brook continua explorando o universo shakespeariano com curiosidade e entusiasmo infantis e uma inesgotável criatividade, sempre fiel ao seu teatro essencial e impuro. Sua mais recente versão do drama de *Hamlet*, que teve estréia mundial no último 7 de maio, no Theaterhaus Gessnerallee, em Zurique, na Suíça, cumprirá uma extensa turnê internacional até julho de 2003. Incluído no roteiro, o Brasil acolherá neste mês sete apresentações de *La Tragédie d'Hamlet* – quatro no Teatro do Sesc Vila Mariana, em São Paulo, e três no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro (*leia quadro adiante*).

Para o diretor, o que interessa é a ambição shakespeariana de colocar em questão as pessoas e a sociedade em relação à existência humana. "Todos conhecemos", lembrou certa vez, "o processo de formação do carvão a partir da matéria orgânica, mas todo seu sentido começa e termina na combustão, na sua capacidade de nos dar luz e calor, quando sua virtude adquire vida. Shakespeare, para mim, é um pedaço de carvão inerte", disse. Seus constantes retornos à obra do dramaturgo inglês lhe servem para confirmar seus próprios movimentos, suas dúvidas e certezas do momento. Brook provocou uma certa surpresa pelo fato de criar sua terceira montagem de *Hamlet*, costurada em francês com as colaborações do amigo Jean-Claude Carrière e da inseparável Marie-Hélène Estienne, apenas dois anos depois de ter encenado sua primeira versão inglesa da mesma tragédia no seu reduto parisiense, o belo e enxuto Théâtre des Bouffes-du-

-Nord. Falta de idéias? Não. Excesso de fôlego, talvez.

"Quem está aí?" (*Who's there?*), indaga o sentinela Bernardo, na primeira fala do texto consensual, entre os especialistas, de *A Tragédia de Hamlet*, de Shakespeare. Na mais recente versão de Peter Brook, a pergunta é suprimida. Nem Bernardo ou seu colega Francisco debutam o espetáculo. Brook vai direto ao ponto. É o próprio Hamlet que entra em cena, recitando de frente para o público um monólogo no qual revela parte de sua tragédia e de suas angústias. Nem pressa, preguiça ou desprezo ao mistério. Peter Brook cortou, colou e reescreveu versos até encontrar a justa medida que procurava: o Hamlet essencial. Mesmo o célebre monólogo "ser ou não ser *(to be or not to be)*..." foi deslocado. Na metamorfose, ele opera a reconstrução. Ao final das 2 horas e 25 minutos da peça, o espectador cai na tentação de concluir que Shakespeare não só premeditara que seus versos seriam eternamente contemporâneos, como também concedeu-lhes liberdade de movimento. A versão de Brook é justa. Mais ainda do que sua montagem precedente, o que por si só justifica seu esforço.

Desde que se instalou em Paris, na década de 1970, e montou o Centro Internacional de Criações Teatrais, Peter Brook abandonou as direções complexas e repletas de efeitos. É na simplicidade, na economia, que ele busca a intensidade da força teatral. Numa noite, quando observava o cenário de quatro cadeiras e uma mesa de sua montagem de *L'Homme Qui Prenait Sa Femme pour un Chapeau*, disse a si mesmo: "É, simplesmente, um lugar teatral; é tudo que se precisa para Hamlet". O reino da Dinamarca de Brook se resume a um grande tapete alaranjado, habitado por seis almofadas coloridas, dois cubos vermelhos, duas varetas que servem como espadas, uma taça e duas caveiras. Foi no seu périplo africano, em 1972-73, que ele diz ter encontrado o caminho para o teatro shakespeariano, ao realizar improvisações sobre um modesto tapete, *o carpet show*. "Shakespeare fazia teatro para um espaço indefinido", diz.

O restante do espaço vazio, que o diretor tanto preza, é constantemente ocupado e desocupado pelo elemento que concentra toda sua pesquisa teatral: a matéria humana. Fiel à sua concepção de constituir elencos multiétnicos para suas peças, ele foi buscar seu novo Hamlet no ator William Nadylan, nascido de mãe indiana e pai camaronês na cidade francesa de Montpellier. Brook acredita que a reunião de atores pertencentes a diferentes culturas provoca a emergência do aspecto mítico da obra. Ao contrário de Adrian Lester, um Hamlet excedido na versão inglesa, William Nadylan revela sem maneirismos toda a complexidade do personagem. Hamlet procura e duvida. Sua mãe, a rainha Gertrudes, cedeu à sedução de seu tio Cláudio, irmão e assassino de seu pai, rei da Dinamarca. Nos seus devaneios e destemperanças, na sua ira e na sua dor, o louco da corte se mostra ao mesmo tempo o mais normal dos personagens, e Brook utiliza esse jogo com simplicidade e ambigüidade medida e calculada. Desigual na trajetória de cada um, o grupo escolhido pelo diretor é harmônico em cena. O burquinense Sotigui Kouaté, que já conta 18 anos ao lado de Brook, encarna alternadamente um cômico e grave Polonius e um dos coveiros. Já Rachid Djaïdani – que interpreta Guildenstern, Laerte e um dos atores da trupe que visita a corte – é um perfeito exemplo das descobertas de Brook e de Marie-Hélène. Boxeador do subúrbio parisiense, filho de imigrantes argelinos e sudaneses, ele passou por acaso no Théâtre des Bouffes-du-Nord e acabou requisitado para um teste. Aos poucos, foi perdendo o preconceito pela "coisa burguesa" do teatro e aderiu à nova experiência.

Do elenco da versão anterior, foi mantido apenas um ator, Bruce Myers, outro veterano das peças do diretor. É dele um dos melhores momentos do espetáculo, e também um dos mais expres-

A Dinamarca de Peter Brook: um tapete, almofadas coloridas, cubos, varetas, uma taça e duas caveiras; o resto é espaço e interpretação

FOTO PASCAL VICTOR/MAXPPP

Em cena da peça, da esq. para a dir., os atores William Nadylan (de costas), Rachid Djaïdani, Sotigui Kouaté, Bruce Myers e Antonin Stahly: elenco multiétnico e harmônico

sivos da técnica brookiana de se fazer teatro. Intérprete de um dos atores da trupe, ele faz uma demonstração de seus dons ao príncipe Hamlet. Bruce recita um lancinante monólogo numa língua estranha, na verdade, uma linguagem utilizada pelos atores nos exercícios teatrais. Mesmo que as palavras pronunciadas não tenham nenhum sentido, seus sons e a interpretação provocam uma rara intensidade em cena. Durante o espetáculo, os atores entram e saem do tapete pelas laterais ou pelos fundos, alternam personagens e são pontuados pelos instrumentos tocados, num canto da sala, por Antonin Stahly, que por vezes deixa seu espaço musical para interpretar o jovem Horácio. A tragédia de Hamlet revela seu mosaico no tempo próprio do universo do diretor, que alcança sua meta durante uma representação: evitar o tédio. Sobre sua relação com a escrita, o argentino Jorge Luis Borges observou, certa vez: "Que significa para mim o fato de ser um escritor? Simplesmente isto: a fidelidade à minha imaginação. Quando escrevo uma história, o faço porque, de uma certa maneira, creio nela — não como se crê numa história, mas como se crê num sonho ou numa idéia". Peter Brook faz seu teatro com semelhante crença e fidelidade. Em sua *La Tragédie d'Hamlet*, a constatação é transparente no real e no invisível: o sonho e a idéia estão lá, preenchendo com essencialidade o espaço vazio. A história é, ao mesmo tempo, um pretexto e um fim, o aparente e o oculto. "O resto é silêncio", murmura o moribundo Hamlet nos braços do amigo Horácio, no fim da trama. Sua história será contada e espalhada através dos tempos, e a tragédia celebrará a vida. Peter Brook, jovem diretor de 77 anos, prova que ainda não esgotou todas suas possibilidades de provocar luz e calor com o combustivo carvão shakespeariano. ■

Onde e Quando

La Tragédie d'Hamlet, **adaptação do texto de William Shakespeare por Jean-Claude Carrière e Marie-Hélène Estienne. Direção de Peter Brook. Com William Nadylan, Sotigui Kouaté, Rachid Djaïdani, Bruce Myers, Antonin Stahly, entre outros.**
São Paulo: do dia 13 ao 16, no Teatro Sesc Vila Mariana (rua Pelotas, 141, Vila Mariana, tel. 0++/11/5080-3000).
Rio de Janeiro: do dia 20 ao 22, no Teatro Carlos Gomes (praça Tiradentes, 19, Centro, tel. 0++/21/2232-8701). Horários e preços a definir

FOTO PASCAL VICTOR/MAXPPP

A leveza e o peso da tradição

Balé da Ópera de Paris apresenta neste mês no Rio e em São Paulo *Giselle* e *Jóias*, duas das mais famosas coreografias do seu repertório. Por Adriana Pavlova

Um gênio referencial da dança do século 20, a obra-marco do romantismo do gênero e a companhia de balé estável mais antiga do mundo se encontram nos palcos brasileiros neste mês. Depois de oito anos longe da América do Sul, o Balé da Ópera de Paris volta para uma turnê no Rio e em São Paulo na qual apresentará *Giselle* – peça máxima do romantismo na dança, com sua leveza e requinte de movimentos – e *Jóias*, uma das peças do extenso repertório do coreógrafo russo naturalizado norte-americano George Balanchine (1904-1983), que deixou uma obra baseada sobretudo no amor à música e na busca de uma dança limpa, sem excessos.

"Vamos apresentar duas das maiores coreografias de todos os tempos", diz Brigitte Lefèvre, a diretora da companhia. "*Giselle* é uma obra muito simbólica da companhia, porque teve sua estréia em Paris, no século 19, e se manteve, ao longo do século 20, no nosso repertório como um dos espetáculos mais apresentados na história da companhia." *Jóias* é uma obra na qual Balanchine presta uma homenagem às grandes companhias de balé da história mundial e às cidades, que, de alguma forma, também foram vitais para a sua carreira de sucesso. São três partes e três celebrações distintas aos passos do Kirov (grupo de São Petersburgo onde começou suas primeiras aulas de balé), do New York City Ballet (companhia fundada por ele) e, finalmente, do Balé da Ópera de Paris (grupo com o qual sempre teve uma ligação profissional e afetiva). "Balanchine quase comandou nossa companhia, na década de 40, mas na última hora não deu certo e ele acabou sendo substituído por Serge Lifar, que foi determinante na nossa história", diz Brigitte. "De todo o jeito, Balanchine sempre esteve muito próximo."

Joiás, de 1967, como quase todo o repertório balanchiano, foi criada com base em três peças de grandes mestres da música: *Esmeraldas* é dançada ao som de *Pelléas* e *Mélisande*, de Gabriel Fauré; *Rubis*, com o *Capriccio* para piano e orquestra de Igor Stravinsky (outro colaborador constante do também russo Balanchine); e *Diamantes* tem a *Terceira Sinfonia em Dó Maior* de Tchaikovsky como trilha sonora. Nelas, a música e o movimento buscam revelar a essência de cada jóia escolhida. "Eu sempre gostei de jóias. Gosto das cores das gemas, da beleza das pedras, além de ser sensacional ver como os figurinos do balé chegam tão perto da qualidade das jóias reais", afirmou Balanchine, certa vez, falando sobre a coreografia, que tem partes bem distintas entre si, com figurinos próprios e movimentações bem diversas, aproximando-se das escolas francesa, americana e russa de balé.

Os brasileiros verão aqui pela primeira vez a versão completa de *Jóias*, que entrou há apenas dois anos para o repertório da companhia principal, mostrando a preocupação da atual direção do balé de renovar o repertório dentro de um grupo de história secular – o que é um desafio. Hoje, junto com as obras clássicas que consolidaram a imagem do Balé da Ópera de Paris no imaginário popular, há trabalhos de criadores contemporâneos, como Pina Bausch (*leia box adiante*).

FOTOS DIVULGAÇÃO

Bailarinos da companhia de balé mais antiga do mundo em cena de *Giselle*, obra-marco do romantismo na dança: requinte de movimentos. Acima, figurinos de Christian Lacroix para *Jóias*

Além do Clássico

Companhia investe em novas coreografias
Por Rodrigo Albea, de Paris

As turnês de grandes companhias internacionais como o Balé da Ópera de Paris são tão raras no Brasil que qualquer crítica sobre o conteúdo que elas apresentam pode ser nuançado pela sua simples presença em solo nacional. Justificativa que não serve, no entanto, de álibi à cegueira. *Giselle* e *Jóias* são, de fato, duas grandes peças do repertório clássico. O problema – ou melhor, o detalhe – é que o repertório do Balé da Ópera de Paris não se limita à dança clássica. Encarada como um cartão-postal do século 17, a companhia é uma fotografia em preto-e-branco colorizada, atualizada a cada apresentação. O programa da turnê brasileira satisfaz esse primeiro – e legítimo – prazer nostálgico com *Giselle*. A coreografia de Balanchine acrescenta uma demão, por certo mais fresca, ao teor clássico da companhia.

O cenário e figurinos assinados por Christian Lacroix para a reprise de *Jóias* dançada pelo grupo francês são uma pequena amostra de um projeto artístico que deseja inscrever-se no presente, apoiando-se no passado para não perder o bonde do futuro. Desde 1997, o Balé da Ópera de Paris é a única companhia, além da sua Tanztheater Wuppertal, à qual a alemã Pina Bausch aceitou repassar uma coreografia, a obra-prima *A Sagração da Primavera* (1975). Em 1987, o americano William Forsythe criou com os bailarinos do Palais Garnier uma revolucionária *In the Middle, Somewhat Elevated*. São apenas dois exemplos de estéticas radicalmente diferentes, contemporâneas, fundamentais para um público que não as conhece, disponíveis no variado catálogo coreográfico que se tornou o grupo francês. Desde 1995, quando assumiu a direção do Balé, Brigitte Lefèvre adicionou um pouco de pimenta a um repertório que sempre se renovou, com Balanchine, Maurice Béjart e Merce Cunningham, entre outros. No ano passado, até encomendou uma nova versão de *Sherazade* a Blanca Li, coreógrafa que já se aventurou pelo hip-hop.

Em 1760, um dos grandes reformadores do balé, Jean-Georges Noverre, já escrevia: "Esta arte (...) pode se tornar bela e variada a um grau infinito". O Balé da Ópera de Paris parece ter entendido a mensagem.

Cena de *Esmeraldas*, uma das três partes da coreografia *Jóias*, de George Balanchine: dança limpa e sem excessos

"Desde que assumi a companhia, em 1995, tento equilibrar o repertório de grandes clássicos, incluindo a preservação das remontagens de obras de Petipa conduzidas por Rudolf Nureyev dentro da companhia, nos anos 80, com a busca de obras mais arejadas", diz Brigitte. "Nossa *Giselle*, por exemplo, é muito próxima do original, mas não é um museu. O que queremos guardar é o espírito e a tradição, sempre lembrando que há chance de fazer pequenas alterações coreográficas aqui e ali. As peças clássicas são um patrimônio e as obras de Marius Petipa formam o conjunto mais importante. Porém, não dá para ficar fechado sem olhar para fora, sem pensar em outras aventuras."

Giselle é exatamente a essência do que há de mais tradicional dentro da companhia fundada em 1661, durante o reinado de Luís 14, que hoje divide suas temporadas em Paris entre o luxuoso Palais Garnier (a Ópera de Paris, cuja arquitetura inspirou o Teatro Municipal do Rio) e a Ópera da Bastilha. A estréia oficial do balé de Jules Perrot e Jean Coralli aconteceu na capital francesa em 1841, mas foi no Kirov de São Petersburgo, comandado por Petipa, que a história ganhou sua fama. *Giselle* é conhecido mesmo por seu segundo ato, aquele em que 24 bailarinas entram num palco de luz escassa vestidas com tutus brancos e dançam gestos milimetricamente trabalhados. É nesse cenário coberto por muita fumaça que as Willis, espíritos das virgens mortas, buscam a heroína para a sua iniciação.

"Vamos levar todos os nossos principais bailarinos ao Brasil para fazer uma grande festa. Mesmo os que estiverem em Paris no início da turnê vão embarcar para se encontrar conosco para as apresentações. Vamos testar estilos bem diferentes, para que os brasileiros conheçam nossa versatilidade", afirma Brigitte. ■

Onde e Quando

Balé da Ópera de Paris
Rio de Janeiro: *Giselle* – Dias 15, às 20h30, e 16, às 17h e 20h30. *Jóias* – Dias 18 e 19, às 20h30. Teatro Municipal (pça. Floriano Peixoto, s/nº, tel. 0++/21/2262-3935).
São Paulo: *Giselle* – Dias 22, às 20h30, e 23, às 17h e 20h30. *Jóias* – Dias 25 e 26, às 20h30. Teatro Municipal (pça. Ramos de Azevedo, s/nº, tel. 0++/11/222-8698).
Preços a definir. Mais informações podem ser obtidas no site http://www.mediamania.com.br

NOTAS

A subversão dos proscritos

Encenações do grupo Teatro da Vertigem, responsável pela inovadora *Trilogia Bíblica*, ganham edição em comemoração aos seus dez anos de existência. Por Luís Antônio Giron

Nada enquadra melhor o grupo do encenador Antônio Araújo que seu nome, Teatro da Vertigem. Entenda-se "vertigem" conforme definem os dicionários: estado doentio no qual o sujeito sente que tudo gira em torno dele, e ele, por seu turno, gira também. Sem que público e crítica – dois nomes para a mesma entidade – tenham se dado conta, como numa zonzeira, passaram-se dez anos desde que a trupe começou a cercá-los e ser cercada por eles. O Apocalipse à paulistana cumpriu seu ciclo. O século se encerrou com o sinal-da-cruz herético do Teatro da Vertigem.

O movimento de caça e sedução do grupo constitui-se de apenas três peças, esparsas no tempo e nos espaços. Receberam a denominação *a posteriori* de *Trilogia Bíblica: O Paraíso Perdido* (Igreja de Santa Ifigênia, estreada em 5 de novembro de 1992), *O Livro de Jó* (Hospital Umberto Primo, 9 de fevereiro de 1995) e *Apocalipse 1, 11* (presídio do Hipódromo, 14 de janeiro de 2000). Elas são agrupadas agora em um volume comemorativo – *Teatro da Vertigem – Trilogia Bíblica* – que compreende também a repercussão jornalística, ensaios sobre o grupo, textos de participantes e várias fotografias das montagens.

O livro é um luxuoso documento-monumento que, evidentemente, não pode restituir a vertigem ao espectador. Ela comparece já na forma de nostalgia, e de objeto inalcançável para quem não participou das montagens. Ler as peças – Sérgio de Carvalho assinou a colagem de *O Paraíso Perdido*, Luís Alberto de Abreu poetizou *O Livro de Jó* e Fernando Bonassi imprimiu sua verborréia brutalista ao *Apocalipse* – significa quase se debruçar sobre o vazio. Não porque os textos sejam destituídos de qualidade, mas pelo fato de eles apoiarem um fenômeno maior, o da cena, insubstituível. É necessário lembrar que os atores fizeram um papel de contaminação arquitetônica e converteram os espaços não-habituais em tablado. Já os textos resultaram de uma criação coletiva, bem como a encenação, a iluminação, a cenografia, os figurinos e a música. O retraído Araújo agiu mais como um aglutinador que como um autor. Nisso, diferenciou-se de seus antecessores José Celso Martinez Corrêa, Antunes Filho e Gerald Thomas.

Cenas dos três espetáculos do grupo, chacoalhando a letargia do fim do século: ao lado, *O Paraíso Perdido* e, na página oposta, na seqüência, *Apocalipse 1, 11* e *O Livro de Jó*

Em fins de 1991, o jovem diretor e equipe alteraram o espaço e o sujeito da representação e fizeram avançar o teatro – a manifestação artística mais fecunda no Brasil durante a década de 90. O tamanho da contribuição do Teatro da Vertigem para as artes só pode ser aferido pelo olhar retrospectivo, na ausência da ação, longe da teatralização perpetrada pelo grupo. O álbum dos dez anos serve para ensinar que o Vertigem tumultuou a maior cidade sul-americana e, de repente, a platéia percebeu que o tumulto se deu no século 20; na "vontade de chacoalhar a nossa letargia de fim de século neste fim de mundo", como escreve Antônio Araújo.

Talvez a monumentalização da produção do diretor seja precoce. Afinal, foram três peças. A apologia de um suposto progresso do teatro empreendido pelo grupo, em detrimento dos antecessores, sustentado por alguns ensaístas do volume, soa como um entusiasmo adventício. Seria reduzir a arte a um processo evolucionista, e não há evidências de que a contribuição, por exemplo, de um Oficina, se encontre em um estágio "menos evoluído" que seu herdeiro. São fases e problemas diferentes. Em certos aspectos, o Teatro da Vertigem é mais ingênuo que o Oficina; em outros, sua ousadia se avoluma. Há exageros em algumas alegorias, em certas passagens da dramaturgia e nos exercícios cênicos. Exemplo: em seu texto *E a Carne Se Fez Verbo*, um dos mais importantes do volume, Araújo se vale da escrita automática tributária do Surrealismo para concatenar suas idéias sobre representação: "Sem bloquear o fluxo de consciência, sem críticas, sem qualquer desejo estruturador, escrever ininterruptamente o que vem à cabeça a partir de um tema proposto, neste caso, os processos de construção da trilogia bíblica". Tampouco existe base nos estudos teatrais para associar, como o faz Araújo, a mecânica clássica de Newton ao movimento do ator; afinal, o Teatro da Vertigem lembra mais a mecânica quântica que a newtoniana na sua movimentação sob a espécie da queda em serpentina.

Ora, persiste, nessa proposta dramática, alguma inocência que anseia pela "radicalidade" à Artaud de determinadas cenas, como a do "Sexo Explícito" no *Apocalipse 1, 11*. O grupo apareceu num momento histórico em que qualquer "radicalidade", qualquer "ousadia", soava como farsa. Atores pornôs profissionais se encarregaram da cena, enquanto um narrador vomitava um panfleto sobre a platéia escandalizada. Se é para agir com "radicalidade", por que não imitar o cinema e colocar os próprios atores a praticar sexo explícito? A resposta é: porque há um limite, até mesmo para a experimentação. A representação alegórica chega ao limite da pornografia pura e simples e se esgota nela. Sinal dos tempos.

Mesmo assim, a celebração de Araújo e grupo se justifica pela honestidade, sobretudo na vontade explícita de exorcizar a praga da Aids, que assaltou o grupo como realidade, imanência, tendo matado muitos de seus integrantes. A Aids permeia os três espetáculos, como uma maldição simbólica. A comoção maior da trilogia provém da tragédia da Aids, alegorizada a partir de textos teológicos.

O drama bíblico das peças e seus excessos de sentido se fixaram na lembrança da cidade. Por felicidade, ela ainda contará neste novo século com a sua energia subversiva. O livro marca somente o capítulo de uma saga que ainda não acabou. Mais que à saudade, o livro *Teatro da Vertigem* leva a platéia a esperar por ulteriores tonturas em locais inesperados. Uma profecia: o Teatro da Vertigem terminará no instante em que seus atores enfrentarem um palco convencional. Consiste em um grupo teatral condenado à proscrição do teatro.

FOTOS DIVULGAÇÃO

O Que e Quanto

Teatro da Vertigem – Trilogia Bíblica, **Publifolha, 360 págs., R$ 49**

A realidade em cartaz

Mostra em São Paulo apresenta a produção de 16 dramaturgos e 13 diretores da nova – mas já madura – geração do teatro brasileiro. Por Gisele Kato

A recente produção dramatúrgica no país indica que o teatro brasileiro talvez esteja atravessando um daqueles períodos férteis que cadenciam a produção cultural, identificados mais tarde como momentos privilegiados por uma soma alentada de bons artistas em atividade. A possibilidade, que só poderá ser confirmada mesmo com o tempo, tem na *Mostra de Dramaturgia Contemporânea* uma forte contribuição. Durante todo o mês, no Teatro Popular do Sesi, em São Paulo (av. Paulista, 1.313), Renato Borghi, Élcio Nogueira, Luah Guimarães e Débora Duboc encenam 15 peças inéditas, três a cada fim de semana, intercaladas por uma série de debates, e com importantes nomes do teatro brasileiro, entre eles Hugo Possolo, Fernando Bonassi, Sérgio Ferrara, Mário Bortolotto, Marici Salomão e Samir Yazbek.

O festival reúne autores e diretores com uma obra já amadurecida, iniciada há pelo menos uma década, mas deixa de fora os mais consagrados para dar visibilidade àqueles que ainda se mantêm à margem do mercado. "Não há a pretensão de se anunciar algo novo, só de chamar atenção para os bons espetáculos que vêm acontecendo", diz Élcio Nogueira. O ator, ao lado de Renato Borghi, mantém, desde 1995, um grupo de pesquisa, o Teatro Promíscuo, que vinha se dedicando à montagem de textos clássicos. "Depois da temporada de *O Jardim das Cerejeiras*, de Tchekhov, surgiu uma espécie de necessidade de estabelecer com o público uma comunicação mais imediata, sem traduções ou adaptações", diz Renato Borghi.

A dupla é responsável pelo primeiro esboço do painel de produções contemporâneas, apresentado apenas como "uma" das vitrines que se mostraram possíveis depois de quase um ano e meio de trabalho. A diversidade, tanto de técnicas de palco como de estilo de linguagem, deve-se a uma curadoria bastante atípica, assinada por muitos dos envolvidos no projeto: "Os 16 dramaturgos e os 13 diretores foram definidos aos poucos, convidamos uns, outros se convidaram. Os artistas juntavam-se ao núcleo inicial por força da confluência de ideais", diz Élcio Nogueira. Pode-se, no entanto, encontrar pontos comuns e certa unidade no conjunto. A maioria dos temas trata, em alguma medida, da vida na metrópole, com os mecanismos de sobrevivência do ser humano nas megacidades. Para representar esse mosaico de peças, o grupo de atores passou por uma rotina que, muitas vezes, envolveu ensaios de montagens diferentes em um mesmo dia.

A programação, gratuita, prevê, nos dias 1 e 2, a encenação de *Três Cigarros e a Última Lasanha*, de Fernando Bonassi e Victor Navas, com direção de Débora Dubois, *Remoto Controle*, de Leonardo Alkmin e direção de Elias Andreato, e *O Pelicano*, de Marici Salomão, com Maurício Paroni na direção. De 6 a 9, serão apresentados *Só, Ifigênia, sem Teu Pai*, de Sérgio Salvia Coelho, com direção de Márcio Aurélio, *Deve Ser do Caralho o Carnaval em Bonifácio*, de Mário Bortolotto e direção de Fauzi Arap, e *Sem Memória*, escrito por Pedro Vicente e dirigido por Johana Albuquerque. Entre os dias 13 e 16, serão mostrados *Blitz*, de Bosco Brasil com Ariela Goldman na direção, *Errado*, de Alberto Guzik, com Sérgio Ferrara na direção, e *O Dia mais Feliz da Sua Vida*, de Dionísio Neto, direção de Márcia Abujamra. De 20 a 23, é a vez de *Sonho de Núpcias*, de Otávio Frias Filho, direção de Maurício Paroni, *O Regulamento*, de Samir Yazbek, com direção de William Pereira, e *Dentro*, de Newton Moreno, com direção de Nilton Bicudo. O festival termina com *Cordialmente Teus*, de Aimar Labaki, Ivan Feijó na direção, *A Meia Hora de Abelardo*, de Hugo Possolo, Maurício Paroni na direção, e *Os Marcianos*, escrito por Marcelo Rubens Paiva e dirigido por Ary França. Mais informações podem ser obtidas pelo telefone 0++/11/3284-3639.

Abaixo, cenas de *Sonho de Núpcias* e, à esq., *O Pelicano*, duas das 15 peças do festival

FOTOS MARCELO MINO/DIVULGAÇÃO / MÁRIO CASTELLO/DIVULGAÇÃO

POR RENATA PALLOTTINI

A DENÚNCIA E O DELEITE

Estréia de um novo e promissor grupo, *Hysteria* tira seu encanto do diálogo estabelecido entre as personagens, pacientes de um hospício, e o público feminino

O Grupo XIX de Teatro é oriundo da Escola de Arte Dramática de São Paulo (ECA/USP) e, segundo sua própria apresentação, vem de lições e experiências com Antonio Araujo, diretor do Teatro da Vertigem (lembremo-nos de *O Livro de Jó*, seu maior êxito artístico). Explica-se assim, se acrescentarmos a esses fatos a consciência, a participação social e política de jovens despertos, a inquietação artística promotora de discussões férteis, a opção pelo tema do espetáculo *Hysteria*, que o grupo apresenta em São Paulo.

Trata-se, se quisermos, única e exclusivamente da situação feminina, da situação da mulher inserida numa sociedade ainda machista. Restringindo, trata-se da perturbação emocional vista no século 19 (e só neste?) como culpa, pecado e doença irreversível. Como é possível que essa situação tenha sido enfrentada com punições, isolamento, discriminação? E, se a isso acrescentarmos que se está tratando de mulheres, como se explica que tenha sido "solucionada" com a total submissão ao mais forte – no caso, especificamente, o homem, quer fosse ele o marido, o pai ou o médico?

A fruição de *Hysteria* começa, nesta oportunidade, com a aproximação ao local da apresentação – o Palacete Vila Penteado, esplêndida construção hoje entregue à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Ali, no espaço da ex-cozinha da Vila, separados em bancadas homens e mulheres, assistimos ao desenrolar da encenação, apresentada por cinco atrizes, representando quatro delas as *doentes* e mais uma, a *vigilante*.

Desde logo se verifica a tônica do espetáculo: cada uma das quatro pacientes, num hospício, expõe seu caso, sua inquietação, o motivo que a levou a esse encarceramento, com palavras confessionais, narrativas ou com outros elementos de caráter lírico, desde a leitura de pequenas mensagens que nunca serão enviadas até o simples enunciar de poemas vários.

No entanto, o que acresce o encanto da participação é o diálogo que se estabelece entre atrizes e público (feminino), espontâneo, continuado e enriquecedor do espetáculo. Não se trata de forçar as espectadoras a, mau grado seu, entrar no jogo. Essa dialética se estabelece com prazer, feita quer de palavras, quer de ações ou gestos, a tal ponto que, ao final, um *casamento* é encenado entre doente e espectadora, lúdico, lírico e perfeitamente adequado.

Nem tudo são flores, no entanto, em *Hysteria*. O espaço cênico, uma dependência comum de residência, "engole" muito texto, prejudicado, às vezes, também por defeitos de dicção. Outra ressalva é que a citação de diversos poetas desaparece sem identificação, que não é feita, em créditos, no programa.

Mas isso não diminui o impacto da peça, nem do espetáculo. A direção conseguiu manter a unidade; o tom, que poderia ser continuadamente dramático, patético até, mercê da situação, é permeado de momentos de humor, quase sempre introduzidos pela atriz Sara Antunes (embora seja injusto fazer algum destaque nesse conjunto tão harmônico). E o espetáculo, que teria tudo para ser pesado e agressivo, consegue equilibrar-se entre a denúncia e o deleite, de modo a conferir a esta montagem um certificado de seriedade, qualidade e oportunidade.

Acima, cena da peça: perturbação num mundo de submissão ao mais forte

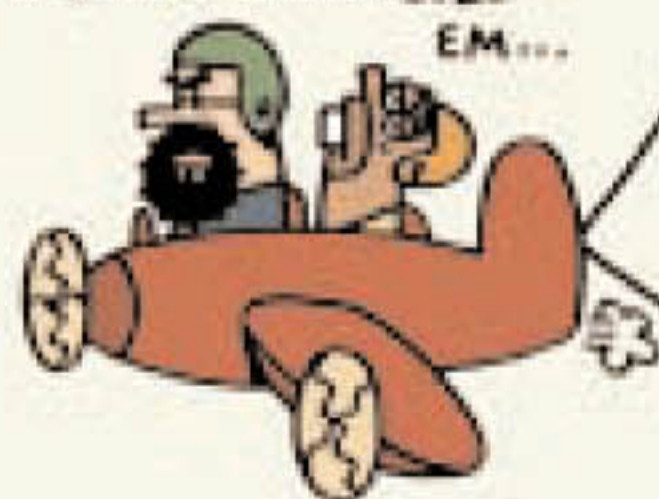
FOTO DIVULGAÇÃO

Hysteria, do Grupo XIX de Teatro. Direção de Luiz Fernando Marques, com Gisele Millás, Janaina Leite, Juliana Sanches, Raissa Gregori e Sara Antunes. Palacete Vila Penteado (rua Maranhão, 88, Higienópolis, São Paulo, SP, tel. 0++/11/5677-0369). Sábado e domingo, às 16h. Ingressos, de R$ 10 e R$ 20, vendidos apenas no local, 30 minutos antes do espetáculo. Até o dia 14 de julho

EM CENA	**Mãe Coragem e Seus Filhos**, de Bertolt Brecht. Direção de Sérgio Ferrara. Com **Maria Alice Vergueiro, Luciano Chirolli** (*foto*), Rubens Caribé, José Rubens Chachá, Márcia Martins, entre outros.	**O Carrasco**, baseado no romance homônimo do sueco Pär Lagerkvist e em textos de Jean Genet e Ingmar Bergman. Direção de Ana Teixeira. Com o grupo Amok Teatro.	**Casa de Boneca**, de Henrik Ibsen. Direção de Bia Lessa. Com **José Mayer, Betty Gofman** (*foto*), Júlia Lemmertz, José Wilker, Cássio Gabus Mendes e Karine Teles.	**Um Bonde Chamado Desejo**, de Tennessee Williams. Direção de Cibele Forjaz. Com **Leona Cavalli, Isabel Teixeira** (*foto*), Milhem Cortaz, João Signorelli.	**Estórias Mal Contadas e Ditirambos**. Com Pedro Queiroga, Geraldo Maia, Fabiana Pirro, Magdale Alves, Marcos Pinto, Sâmia Bittencourt, Arilson Lopes, Gerson Lobo e Joelma Araújo.
O ESPETÁCULO	Uma mulher e seus filhos durante a Guerra dos 30 anos, que opôs protestantes e católicos na Europa do século 15. Implacável parábola que expõe a superioridade do lucro e da luta pela sobrevivência sobre os grandes sentimentos.	Quatro seqüências de grande impacto visual e dramático em que o carrasco medieval, ou seus equivalentes, são revistos como um dos pontos sombrios da humanidade. Há algo de histórico e também de filosófico no enredo.	O casamento burguês em fins do século 19, em que regras sociais predominam sobre os afetos. Uma mulher, ao cometer um deslize financeiro para ajudar o marido, descobre que o seu casamento é uma mera representação. Reage de forma inusitada para os seus padrões de classe na época.	Confronto sensual e neurótico de uma aristocrata falida do sul norte-americano com um operário nova-iorquino descendente de poloneses. Eles se atraem e se repelem como as realidades sociais que representam.	*Estórias...* reúne três textos distintos em tom de tragicomédia – *Natureza Morta*, de Mário Viana; *Visita*, de Bartolomeu Correia; e **Mãe Fuligem de Candeeiro** (*foto*), de Ronaldo de Brito. *Ditirambos* baseia-se na rica literatura de cordel do Nordeste e na dramaturgia de Lourdes Ramalho.
ONDE E QUANDO	Teatro Sesc Anchieta (rua Dr. Vila Nova, 245, Consolação, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3234-3000). Até o dia 30. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 19h. De R$ 10 a R$ 30.	Sesc Belenzinho – Galpão do Meio (av. Álvaro Ramos, 915, Belenzinho, São Paulo, SP, tel. 0++/11/6605-8143). Até o dia 30. Sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 15.	Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro (rua Primeiro de Março, 66, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/3808-2020). Até o dia 30. De 4ª a dom., às 19h. R$ 10.	Sesc Copacabana (rua Domingues Ferreira, 160, Copacabana, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2547-0156). Até 30 de junho. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 10.	Teatro Armazém (Armazém 14, av. Alfredo Lisboa, Bairro do Recife, Recife, PE, tel. 0++/81/3424-5613). *Estórias*: até o dia 14; 5ª e 6ª, às 21h. *Ditirambos*: até o dia 16; sáb. e dom., às 18h. R$ 10.
POR QUE IR	É uma obra-prima de Brecht que impressiona pela ironia e humor negro visionários. A peça não era representada no Brasil desde 1960, quando Alberto D'Aversa dirigiu Lélia Abramo, Berta Zemel e outros.	O espetáculo, tão belo quanto estranho, faz do intérprete o oficiante de um rito segundo a vanguarda teatral dos encenadores Jerzy Grotowski (polonês) e Ariane Mnouchkine (francesa).	O norueguês Ibsen (1826-1906) é considerado o pai do teatro moderno ocidental. Reformador moralista e romântico, expressou sua visão do mundo em longos dramas de idéias que resistem ao tempo por sua força literária. Bom elenco.	É um texto magnífico de Williams. Pela poesia do enredo psicológico, o autor consegue chegar à síntese da América conservadora e anglo-saxã e a outra, dos imigrantes. Espetáculo envolvente e com um grande elenco.	As peças formam o Projeto Integração de Atores do Nordeste, com intérpretes de cinco Estados e direção de Mocho Rodriguez, espanhol-galego que faz uma ponte cênica ibero-nordestina, resultado de pesquisas sobre o teatro contemporâneo.
PRESTE ATENÇÃO	Em Maria Alice Vergueiro, em um dos grandes personagens femininos do teatro ocidental. Atriz carismática e com bela voz, ela recria uma matriarca negocista com um toque de simpatia que quase subverte a dureza germânica imaginada por Brecht.	Na força plástica da cenografia, que evoca Goya e Francis Bacon, e no tributo a considerações existenciais com fortes raízes na arte nórdica. Lagerkvist, Prêmio Nobel de 1951, é um escritor importante ainda ignorado no Brasil.	Em até que ponto Nora, a protagonista (Betty Gofman), ainda pode ser vista como uma precursora do feminismo. A diretora Bia Lessa usa projeções cinematográficas para conferir maior vibração ao original um tanto extenso.	Na cenografia da jovem Simone Mina, que consegue escapar do realismo com fitas elásticas que delineiam o espaço e o aprisionamento afetivo da protagonista, Blanche Dubois.	Na integração de novos autores, incluindo o paulista Mário Viana, com pioneiros do teatro local, como Lourdes Ramalho, de Campina Grande, Paraíba, autora de *Louvação do Menino Deus*, e preciosidades anônimas do teatro de cordel.
PARA DESFRUTAR	A Alemanha atual, sobretudo Berlim, descrita no romance *Dia de Finados* (Cia das Letras, 352 págs., R$ 35), do holandês Cees Nooteboom. O livro exige atenção e diz muito sobre a cidade, o país e o povo.	Em vídeo, a temática afim em *O Rosto* e *O Sétimo Selo*, de Bergman. Em livro, o oposto solar e grandiloqüente de *História d'o Rei Degolado nas Caatingas do Sertão*, de Ariano Suassuna, seqüência da saga nordestina iniciada com *A Pedra do Reino*.	O filme *A Casa das Bonecas*, de 1973, dirigido por Joseph Losey, com Jane Fonda, intensa e bela aos 35 anos, ao lado do ótimo ator inglês Trevor Howard.	Uma vez mais, e sempre, o filme de Elia Kazan baseado na peça, *Uma Rua Chamada Pecado*, que mostra por que Marlon Brando se tornou um mito. E outros filmes baseados em peças do autor: *Gata em Teto de Zinco Quente* e *À Margem da Vida*.	Os CDs *Poemas de Ascenso Ferreira* e *A Poesia Viva de Ariano Suassuna*, pelos próprios autores. Gravadoras pernambucanas, Nordestal (de Ascenso, tel. 0++/81/423-9265) e Ancestral (Ariano, tel. 0++/81/241-7749).

EM CENA	**www.Prometeu**. Vários autores adaptados e dirigidos por Marcelo Restori. Com **Fábio Rangel** (*foto*). Espetáculo do grupo Falos & Stercus, de Porto Alegre.	**A Casa Antiga**, de Eduardo Ruiz. Direção de Ruy Cortez. Com Carol Badra, Cuca Bolaffi, Eloísa Elena, Júlia Ianina, Victória Camargo e **Wanda Stefânia** (*foto*).	**As Viúvas**, de Artur Azevedo. Direção de Sandra Corveloni e Brian Penido Ross. Com Cristina Cascioli, Douglas Simon, Élcio Rodrigues, Renata Zanetta e Riba Carlovich.	**Cherché, Trouvé, Perdu**, de Patrick Delcroix, e **Mozartíssimo**, de Gigi Caciuleanu. Com o grupo **Cisne Negro Companhia de Dança** (*foto*).	**O Grande Circo Místico**, nova versão do musical de Edu Lobo e Chico Buarque para o Balé Teatro Guaíra. Direção coreográfica de Luís Arrieta e roteiro de Naum Alves de Souza.
O ESPETÁCULO	Prometeu, a figura mitológica grega que roubou o fogo dos deuses e o entregou ao homem, reaparece agora como hacker que introduz vírus nos computadores. A encenação pretende "filosofar sobre as mudanças estruturais que a tecnologia virtual vêm provocando na humanidade".	Cinco mulheres encerradas numa casa sob a autoridade severa da mãe, que as obriga a plantar flores. As diferenças de sentimentos criam aos poucos uma série de antagonismos até o desabamento dessa opressiva família brasileira, tradicional e católica.	Três comédias curtas de Artur Azevedo sobre as implicações afetivas e sociais do casamento vistas do ponto de vista de jovens viúvas: *Amor por Anexins*, *Uma Consulta* e *O Oráculo*. Historietas elegantes do Brasil entre 1870 e 1907.	Em *Cherché...*, novo espetáculo do grupo Cisne Negro, quatro casais se procuram e se perdem ao som de Arvo Pärt. *Mozartíssimo*, peça do repertório, a vida errante de artistas e a música de Mozart por meio das viagens de uma trupe de saltimbancos.	Baseado no poema homônimo de Jorge de Lima, o balé criado em 1983 ganha uma nova versão – que conta com coreografias aéreas e técnicas circenses criadas por Dani Lima. A peça, com base no mundo dos personagens que trabalham no circo, trata de temas como amor, solidão e a vida do artista itinerante.
ONDE E QUANDO	Usina do Gasômetro (av. João Goulart, 551, Porto Alegre, RS, tel. 0++/51/3227-1738). Até julho. 6ª e sáb., às 21h; dom., às 20h. Grátis.	Casa Mário de Andrade – Oficina da Palavra (rua Lopes Chaves, 546, Barra Funda, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3666-5803). Até o dia 30. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 20.	Teatro Arthur Azevedo (av. Paes de Barros, 955, Mooca, São Paulo, SP, tel. 0++/11/6605-8007). Até o dia 23. 6ª e sáb., às 21h; dom., às 19h. R$ 10.	Dias 7 e 9 (São Paulo, Teatro Alfa, tel. 0++/11/5693-4000), 14 (Belo Horizonte, Palácio das Artes, tel. 0++/31/3237-7213), 29 e 30 (Rio de Janeiro, Teatro Municipal, tel. 0++/21/2299-1717).	Dos dias 13 ao 16 (Curitiba, Teatro Guaíra, tel. 0++/41/322-2628), do 21 ao 23 (São Paulo, Teatro Alfa, tel. 0++/11/5693-4000) e do 27 ao 30 e de 4/7 a 7/7 (Rio de Janeiro, Teatro da Uerj, tel. 0++/21/2587-7481).
POR QUE IR	O grupo se impôs com peças em espaços não convencionais como o hospital psiquiátrico São Pedro, de Porto Alegre. Para o escritor Moacyr Scliar, "quando se fala em imaginação, em fantasia, inevitavelmente estamos falando neste grupo".	São artistas jovens mergulhados a sério na velha tirania familiar de *A Casa de Bernarda Alba*, de García Lorca, e dos sombrios romances brasileiros de Lúcio Cardoso (*Crônica da Casa Assassinada*) e Cornélio Penna (*A Menina Morta*).	O maranhense Artur Azevedo (1855-1908) foi um dos primeiros autores brasileiros a ter um público fiel. Seus enredos ágeis resistem ao tempo graças ao humor de malícias recatadas e diálogos inteligentes.	Ao completar 25 anos, o Cisne Negro reafirma a sua importância no quadro da dança contemporânea e mantém a produção em conjunto com coreógrafos de outros grupos. Patrick Delcroix é bailarino do Nederlands Dan Theater I (Holanda).	Clássico do repertório do Balé Teatro Guaíra, o espetáculo mantém seu fascínio perene graças à excelência de seus compositores, à base coreográfica do diretor da primeira versão, Carlos Trincheiras, e ao roteiro imaginoso.
PRESTE ATENÇÃO	Nos jogos de malabarismo e pirofagia (engolir fogo) – recursos circenses característicos do grupo desde montagens anteriores como *In Surto* e *La Loba*.	No cenário do espetáculo, uma casa em que mulheres percorrem seu interior. Como na peça *Hysteria* (veja Crítica de Teatro *desta edição*), os conflitos das personagens são expostos em meio ao confinamento em que elas vivem.	No tom de sarau literário, com acompanhamento ao piano por Daniel Tauszig. À diferença do irmão Aluísio, o dramaturgo não vai contra costumes ou instituições. Faz mais uma crítica divertida que vale como crônica do Brasil entre o Império e a República.	Em como *Cherché...* transmite os sentimentos de que seu tema trata em forma de movimentos. E nos efeitos da música de Arvo Pärt combinada à coreografia de Delcroix.	Na trilha sonora, que recebe agora novos arranjos e composições instrumentais de Edu Lobo. O músico procura adequar a trilha sonora às modificações que a direção de Luís Arrieta fez nas coreografias do espetáculo.
PARA DESFRUTAR	Até o dia 30, no Teatro Instituto Goethe da cidade (tel. 0++/51/3222-7832), *Almoço na Casa do Dr. Ludwig*, de Thomas Bernhard. Direção de Luciano Alabarse. Com Luís Paulo Vasconcelos, Sandra Deni e Ida Celina. 6ª a dom., às 20h. R$ 20.	*Bilhete*, de Marici Salomão. Direção de Celso Frateschi. Com Nádia De Lion e Carolina Miranda. Também uma peça intimista, sobre o encontro de duas mulheres numa estação ferroviária. No CCBB-SP (tel. 0++/11/3116-3651).	Em vídeo, o filme *A Moreninha*, de Glauco Laurelli, com a jovem Sônia Braga em início de carreira. Baseado no romance de Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), que foi um dos livros mais lidos do início da literatura brasileira.	A companhia mineira de dança Primeiro Ato (www.primeiroato.com.br) completa 20 anos e estréia *Sem Lugar*, inspirado na obra de Carlos Drummond de Andrade. Do dia 20 ao 30 no Teatro Sesiminas, em Belo Horizonte (tel. 0++/31/3241-7132).	Em CD, a trilha da primeira versão do espetáculo, com canções que se tornaram clássicos da MPB na voz de seus intérpretes, como *Beatriz* (Milton Nascimento), *A História de Lily Braun* (Gal Costa) e *Sobre Todas as Coisas* (Gilberto Gil).

FOTOS DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / LENISE PINHEIRO/DIVULGAÇÃO / MARCELO LYRA/AGÊNCIA OLHONU / BRUNO VEIGA/DIVULGAÇÃO
FERNANDO PIRES/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / J. BLANC/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / REGINALDO AZEVEDO/DIVULGAÇÃO

UMBERTO EGO & GILBERTO GIDELEUZE EM...

COMO SER UM INTELECTUAL SEM SE CANSAR DE SI MESMO!

EVITE FALAR MUITO

SUA VOZ É CHATA E, NO DECORRER DOS ANOS, ESTE SOM ARRASTADO E PEDANTE TENDE A DESGASTAR SEUS PRÓPRIOS OUVIDOS. ASSIM, DOSE SEUS LONGOS DISCURSOS SOBRE MALEVITCH SOMENTE PARA OCASIÕES ESPECIAIS

ALGUMAS PALAVRAS QUE VOCÊ DEVE EVITAR NO USO DIÁRIO

- BASICAMENTE
- QUESTÃO
- FUNÇÃO
- CÂNONES
- ABORDAGEM
- ACADEMICISMO
- HEIDEGGER

BEBIDAS!

SEMPRE BOAS PARA SOLTAR A FRANGA E PERDER A POSE

EXERCÍCIO

- FAÇA DE CONTA QUE VOCÊ É LEGAL

VARIE SUAS AMIZADES

ANDAR COM AMIGOS INTELECTUAIS SÓ O FARÃO ENXERGAR QUÃO PATÉTICO VOCÊ TAMBÉM É. EVITE ESSAS COMPANHIAS E SAIA, VEZ OU OUTRA, COM UM GRUPO DE DENTISTAS

CINEMA

DEIXE O BERGMAN UM POUCO EM PAZ

E LEMBRE-SE

QUARTA-FEIRA TEM TERAPIA

CACO GALHARDO ®